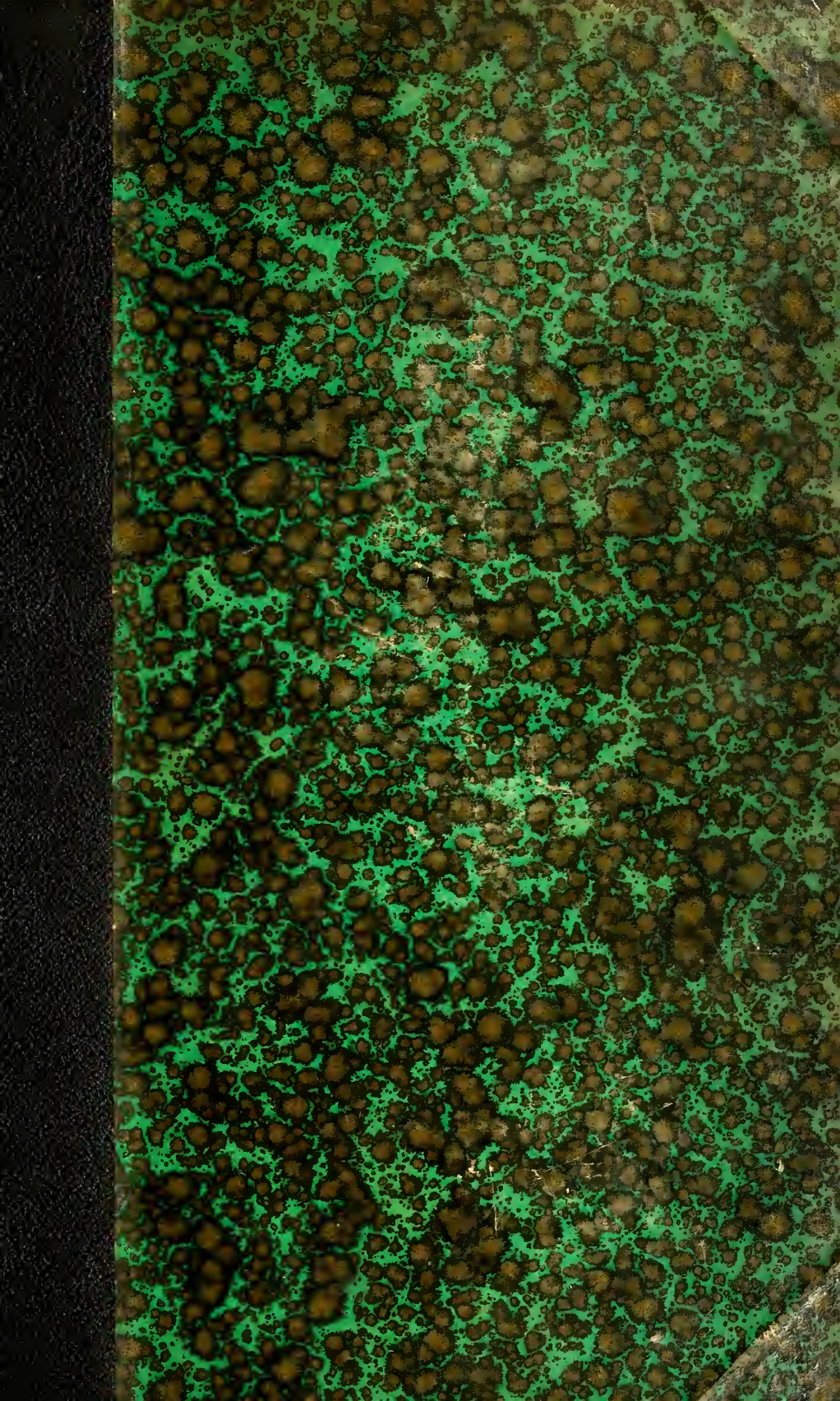


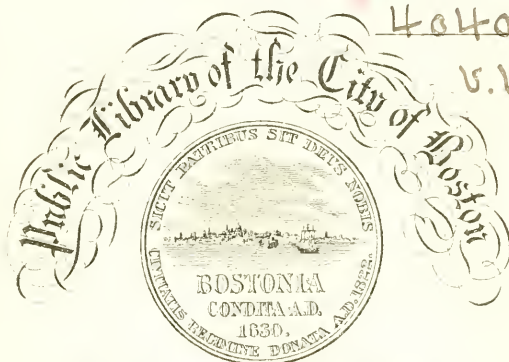


PROPERTY OF THE

Shelf No.

4040.21

U.6



From the Niles Fund.



BIOGRAPHIE
UNIVERSELLE
DES MUSICIENS.

TOME SIXIÈME.
LA-MY.

2
75

BIOGRAPHIE
UNIVERSELLE
DES MUSICIENS

ET
BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE
DE LA MUSIQUE,

PAR F. J. FETIS,

MAÎTRE DE CHAPELLE DU ROI DES BELGES ET DIRECTEUR DU CONSERVATOIRE
DE BRUXELLES.

TOME SIXIÈME.

2728-2
284

BRUXELLES.
MELINE, CANS ET COMPAGNIE.

LIBRAIRIE, IMPRIMERIE ET FONDERIE.

MDCCCXL



Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
Boston Public Library

BIOGRAPHIE

UNIVERSELLE

DES MUSICIENS.

L

LAAG (HENRI), organiste et facteur de clavecins à Osnabruck, vivait en cette ville dans un âge avancé, en 1785, et y remplissait ses fonctions à l'église de Sainte-Marie. On a de lui un livre intitulé : *Anfangsgründe zum Clavier-spielen und Generalbass* (Éléments du clavecin et de la basse continue), Osnabruck, 1774, in-4°. Il a aussi publié cinquante chansons avec accompagnement de clavecin, sous ce titre : *Fünflig Lieder mit Melodien für Claviers*, Cassel, 1777.

LABADENS (....), violoniste à Paris, vers la fin du dix-huitième siècle, a publié : *Nonvelle méthode pour le violon*, Paris, Naderman.

LABARRAQUE (ANTOINE-GERMAIN), pharmacien à Paris, est né à Oléron (Basses-Pyrénées), le 29 mai 1777. Après avoir servi quelque temps dans la compagnie de grenadiers de Latour d'Auvergne, il entra au service des hôpitaux en qualité de pharmacien, fut chargé en Espagne de la direction de l'hôpital de Berra, et suivit ensuite des cours à l'école de médecine de Montpellier. En 1799 il se rendit à Paris où il acheva ses études. Au mois de juin 1805 il reçut son diplôme de pharmacien, puis il se livra à divers travaux qui le conduisirent à des découvertes utiles; entre autres celle des chlo-

rures d'oxyde de chaux et d'oxyde de soude, dont on a fait d'importantes applications dans certaines maladies épidémiques et endémiques. M. Labarraque est cité ici pour son livre intitulé *L'art du boyaudier*, Paris, 1822, in-8°. Cet ouvrage se rattache à la musique par la fabrication des cordes d'instrumens.

LABARRE (MICHEL DE), flûtiste et compositeur, né à Paris vers 1675, mourut en cette ville vers la fin de 1743. On a représenté à l'Opéra, en 1700, un ouvrage de sa composition, intitulé : *Le Triomphe des Arts*, paroles de Lamotte; et en 1705, un intermède intitulé : *La Vénitienne*. On a du même artiste quelques œuvres de duos et de trios pour la flûte.

LABARRE (TRILLE), guitariste, vécut à Paris vers la fin du dix-huitième siècle. On connaît sous son nom : 1° *Étrennes de guitare*, ou recueil des plus jolies romances qui ont paru dans l'année 1787, suivies d'une sonate pour guitare, avec accompagnement de violon obligé, op. 2, Paris, Bailleux, 1788. 2° *Nouvelle méthode pour la guitare à l'usage des personnes qui veulent l'apprendre sans maître*, op. 7, Paris, 1795. L'accord qu'il y propose est singulier (*mi, si, sol, ré, la*): on peut le considérer comme l'origine de la guitare à six cordes. 3° *Recueil pour la*

guitare, ou leçons graduées et faciles, Paris, 1794.

LABARRE (LOUIS-JULIEN CASTELS DE), né à Paris le 24 mars 1771, est issu d'une famille noble de Picardie. Après avoir reçu, dans sa jeunesse, quelques conseils de Viotti pour le violon, il fit en 1790 un voyage en Italie. Admis au conservatoire de *La Pietà*, à Naples, comme élève, il y apprit le contrepoint sous la direction de Sala, puis il rentra en France dans l'année 1795, et y acheva ses études de composition près de Méhul. Après avoir rempli pendant deux ans les fonctions de premier violon au *Théâtre de Molière*, il entra à l'Opéra en l'an VII; mais après quelques années il quitta cette position pour un emploi dans la famille de l'empereur Napoléon. Dans l'an VI de la république (1798) il a fait représenter au Théâtre de Molière *Les Époux de seize ans*, opéra en un acte, qui n'obtint point de succès et ne fut joué que trois fois. Il a publié deux recueils de romances avec accompagnement de piano, une scène des *Adieux du Cid à Chimène*, trois œuvres de duos de violon, des caprices et des airs variés pour cet instrument.

LABARRE (THÉOPHORE), compositeur et harpiste célèbre, est né à Paris le 5 mars 1805. Dès son enfance on lui fit étudier la musique comme un délassement; car il n'était pas destiné à faire sa profession de cet art. La harpe fut l'instrument qu'on lui mit entre les mains; il n'était âgé que de sept ans lorsque Cousineau lui en donna les premières leçons. Il continua de s'y exercer sous la direction de ce maître jusqu'en 1814. A cette époque, il devint élève de Bochsà qui, trouvant en lui les plus rares dispositions, lui fit faire de rapides progrès. Après le départ inopiné de cet artiste pour l'Angleterre, en 1816, Labarre continua ses études de harpe auprès de Naderman jusqu'en 1820; mais il n'en reçut que de rares leçons. En 1817, ses parens prirent la résolution de faire servir ses talens à sa fortune, et pour

achever son éducation d'artiste, ils le firent entrer comme élève au conservatoire, où il apprit auprès de M. Dourlen les élémens de l'harmonie; puis il devint élève d'Eler, pour le contrepoint. Après la mort de ce maître, il continua ses études sous la direction de l'auteur de cette notice (en 1821), et dans le même temps Boieldieu lui enseigna le mécanisme des formes de la composition idéale. Bien qu'il ne fût âgé que de dix-huit ans, Labarre se présenta au concours de l'Institut, en 1823, pour le grand prix de composition musicale. Le sujet du concours était la cantate de *Pyrame et Thisbé*, composée de plusieurs récitatifs, airs et duos. Des mélodies d'un goût élégant, un bon sentiment dramatique une harmonie piquante distinguaient l'œuvre de Labarre: le second prix lui fut décerné. Nul doute qu'il eût obtenu le premier l'année suivante, si les succès qu'il trouvait déjà dans son talent sur la harpe et dans ses compositions pour cet instrument ne lui avaient fait prendre une autre direction.

En 1824, il se rendit en Angleterre, où son habileté le fit bientôt remarquer. Des concerts donnés chaque année à Londres; d'autres, dans des lieux de plaisance, tels que Bath et Brighton; enfin des voyages en Irlande et en Écosse étendirent sa réputation, et le placèrent à la tête des harpistes de la Grande-Bretagne. Dans les intervalles des saisons, il revenait en France chaque année, et après avoir donné des concerts à Boulogne ou dans d'autres villes, il allait passer quelques mois à Paris. Dans un de ses voyages, il visita la Suisse; dans un autre, il se rendit à Naples où il excita autant de surprise que d'admiration, au théâtre de St.-Charles. La harpe, entre ses mains, avait acquis une importance plus grande, un caractère plus élevé, une variété d'effets, enfin, une énergie qu'elle n'avait point auparavant. Sa musique pour cet instrument avait d'abord paru trop difficile:

peu d'amateurs et même d'artistes étaient assez habiles pour la jouer ; ce défaut relatif nuisit à son succès dans les premiers temps. Quelques jeunes gens formés à son école, tels que MM. Léon Gatayes et Godefroy la popularisèrent enfin ; il est peu de harpistes aujourd'hui qui ne la recherchent.

Des romances charmantes qui ont obtenu des succès de vogue, avaient commencé la réputation de Labarre pour la musique vocale ; ses amis ne doutaient pas que s'il essayait son talent à la scène, il n'y réussit à merveille ; mais il était difficile de trouver un poème favorable à son talent. Malheureusement il crut l'avoir rencontré dans *Les deux Familles*, drame en trois actes dont il composa la musique, et qui fut représenté le 11 janvier 1851 au théâtre Ventadour. Cette pièce ne réussit pas, et la musique, qui subit toujours en France le sort du livret, fut entraînée dans sa chute. Considéré sous le rapport de l'art, cet ouvrage n'avait pas réalisé les espérances des amis de Labarre. On y trouvait de jolies mélodies, des détails pleins de goût, mais non la hardiesse de pensée qu'on attendait du jeune compositeur. Je ne puis rien dire de *L'Aspirant de Marine*, opéra-comique en deux actes, joué au théâtre de la Bourse (mai 1854), n'ayant point entendu cet ouvrage. *La Révolte au Sérail*, ballet en trois actes, joué à l'Opéra dans le mois de décembre 1855, fut écrit avec beaucoup de rapidité ; néanmoins on y trouve des morceaux d'un très-bon effet.

Après un séjour de quelques années à Paris, Labarre est retourné à Londres, où il paraît s'être fixé, au moins pour quelques années. Il s'y livre avec succès à l'enseignement. En 1857, il est devenu l'époux de M^{lle} Lambert, jeune et jolie cantatrice qui possède un talent plein de grâce et d'expression.

Indépendamment des compositions qui viennent d'être citées, on a de Labarre environ cent œuvres de musique de harpe,

parmi lesquels on remarque : 1^o Trios pour harpe, cor et basson, op. 6, Paris, Pacini. 2^o Duos pour harpe et piano, œuvres 5, 5, 9, *ibid.* ; œuvres 43, 47, 48, 49, 59, 64, Paris, Troupenas. 3^o Duos pour harpe et violon (avec de Bériot), sur divers motifs des opéras d'Auber, de Rossini et d'autres compositeurs, *ibid.* 4^o Duos pour harpe et cor, nos 1, 2, 5, Paris, Naderman ; 4^o Nocturnes *id.*, nos 1, 2, 3, Paris, Pacini. 5^o Duo pour harpe et hautbois (*Souvenirs de la Dame blanche*), Paris, Janet. 6^o Solos, fantaisies, rondes, etc., pour la harpe, op. 8, 10, 11, 12, Paris, Pacini ; op. 25, 26, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 39, 40, 44, 46, 50, 51, 56, 60, 65, 66, 70, 72, 75, 75, 77, 82, Paris, Troupenas ; op. 90, 91, 92, 95, Paris, De Lahante. Parmi les plus jolies romances de Labarre, on cite : *Le Contrebandier*, *La jeune Fille aux yeux noirs*, *La pauvre Nègresse*, *La jeune Fille d'Otaïti*, *Méphistophèlès*, *La Tartane*, *Cora ou la Vierge du Soleil*. Il en a publié plusieurs recueils en albums.

L'ABBÉ (JOSEPH-BARNABÉ SAINT-SEVIN, dit), violoniste, naquit le 11 juin 1727 à Agen, où son père, Philippe-Pierre de Saint-Sevin, et son oncle, Pierre Saint-Sevin, étaient maîtres de musique des paroisses de la ville. Pour remplir leurs fonctions, ces artistes étaient obligés, suivant l'usage de leur temps, de porter le petit collet : de là leur était venu le nom d'*Abbé*, ou de *L'Abbé*, qu'ils ont ensuite conservé après qu'ils eurent quitté l'église pour entrer tous deux à l'Opéra, en qualité de violoncellistes, dans l'année 1727. Le jeune *Labbé* vint rejoindre son père à Paris, le 11 novembre 1751, à l'âge de quatre ans. Il ne tarda point à commencer l'étude de la musique, et ses progrès furent si rapides, qu'en 1759 il obtint au concours une place de violoniste à l'Orchestre de la Comédie française, quoiqu'il ne fût âgé que de douze ans. L'année suivante, le célèbre Le Clair le prit sous sa direction : après deux années d'études sous

cet habile maître, il fut reçu à l'orchestre de l'Opéra le 1^{er} mai 1742. Déjà il s'était fait entendre avec succès au concert spirituel. Il y joua des solos jusqu'en 1750. Après vingt ans de service, il se retira de l'Opéra, mais il n'obtint point de pension, quoiqu'il y eût droit d'après les réglemens, parce que l'administration le considéra comme trop jeune pour jouir de cet avantage. Il a publié de sa composition huit œuvres de sonates et de trios pour le violon. Vers 1760 il se retira dans une jolie habitation qu'il possédait à *Maisons*, près de Charenton, et il y mourut en 1787. Cette maison a, depuis lors, appartenu à Martin, chanteur de l'Opéra-Comique.

LABLACHE (LOUIS), acteur et chanteur célèbre du théâtre italien, est né à Naples le 6 décembre 1794. Son père, Nicolas Lablache, avait été négociant à Marseille, et s'était fixé à Naples en 1791 ; il fut une des victimes des persécutions exercées contre les Français, en 1799. Plus tard, Napoléon prit des mesures pour améliorer la situation de ceux qui avaient été maltraités dans ces circonstances, et le jeune Lablache fut placé comme élève au conservatoire de *La Pietà de' Turchini*, à Naples. Il était âgé de douze ans lorsqu'il y fut admis. On lui fit étudier à la fois le chant et quelques instrumens ; mais il paraissait avoir peu de goût et de disposition pour la musique ; il était négligent dans son travail, et n'était pas cité parmi ses condisciples pour la régularité de sa conduite. Un incident bizarre vint tout à coup faire connaître son aptitude, qui ne s'était pas révélée jusque-là. Un de ses camarades devait jouer, dans une certaine occasion, une partie sur la contrebasse ; ce jeune homme tomba malade trois jours avant le concert. Lablache n'avait jamais touché de contrebasse ; néanmoins il offrit de remplacer son condisciple, et trois jours lui suffirent pour se mettre en état de bien exécuter sa partie. Son succès n'augmenta pas son penchant pour les instrumens : il ne se sentait de vocation que pour la

scène. Cinq fois il s'enfuit du conservatoire pour prendre un engagement dans les petits théâtres de la capitale. C'est à la suite de ces escapades qu'une ordonnance royale défendit aux directeurs de spectacle d'engager un élève du conservatoire sans autorisation spéciale, sous peine d'une amende de deux mille ducats, et de la clôture du théâtre pendant quinze jours.

Ayant enfin terminé ses études, Lablache fut engagé en 1812 au théâtre *San-Carlino*, à Naples, comme *buffo napoletano*, quoiqu'il ne fût âgé que de dix-huit ans. Peu de mois après, il devint l'époux de la fille du célèbre acteur Pinotti. L'année suivante il se rendit à Messine pour y remplir le même emploi ; mais il ne tarda point à le quitter pour celui de première basse chantante qu'il alla remplir au théâtre de Palerme. Il y débuta dans l'opéra de Pavesi, *Ser Marc-Antonio*, et le succès qu'il y obtint le décida à rester en cette ville pendant près de cinq ans. Bien qu'éloigné du centre de l'Italie, il n'y était point ignoré. Insensiblement sa réputation s'étendit, et l'administration du théâtre de *La Scala*, de Milan, l'engagea en 1817. Il chanta le rôle de *Dandini* dans la *Cenerentola* de Rossini, et y fut applaudi avec transport. Mercadante écrivit ensuite pour lui *Elisa e Claudio*. Dès ce moment, son nom se répandit dans toute l'Europe. De Milan, il alla à Turin où il joua *Uberto*, dans l'*Agnèse* de Paer, avec un succès d'enthousiasme. Après avoir paru sur quelques théâtres, il revint à Milan en 1822, puis alla à Venise, et enfin à Vienne en 1824. Là il éclipsa tous les artistes qui l'entouraient, par la beauté de sa voix, son intelligence profonde et la vérité de son jeu. Dans leur admiration pour un artiste si remarquable, les habitans de Vienne firent frapper en son honneur une médaille avec cette inscription : *Actione Roscio, Jope cantu comparandus utraque Lauri consorta ambobus major*.

Après le congrès de Laybach, Lablache

obtint à Vienne une audience du roi de Naples, Ferdinand I^{er}, qui l'accueillit avec bonté, le nomma chanteur de sa chapelle, et lui fit donner un engagement pour le grand théâtre Saint-Charles. Après une absence de près de douze années, l'artiste retourna à Naples, grandi par ses études et ses succès. Admirable dans le rôle d'*Assur*, de la *Semiramide* de Rossini, il y produisit la plus vive sensation. Deux ans plus tard il joua à Parme, dans la *Zaira* de Bellini, dont le talent était à son aurore. Arrivé à Paris dans la saison de 1850, il s'y est fait admirer comme acteur par le talent flexible qu'il déployait dans le style bouffé et dans le sérieux, et comme chanteur par la puissance incomparable de son organe, par la verve de son exécution, et par la perfection de son intelligence musicale. Véritablement grand comédien dans le *Geronimo* du *Matrimonio segreto*, et dans le *Poderista* de la *Gazza Ladra*, excellente caricature dans *La Prova d'un opera seria*, dans le *Dandini* et dans le baron de *Montefiascone* de *Cenerentola*, il fait preuve d'une rare énergie dramatique et de beaucoup de profondeur dans Henri VIII d'*Anna Bolena*, dans *La Norma*, enfin dans tous les rôles du genre sérieux. Sa belle et noble tête, sa haute stature, qui affaiblit les inconvénients de son embonpoint, les qualités de son esprit, son instruction variée, ses connaissances étendues dans la musique, enfin ses habitudes d'un monde distingué, composent dans sa personne et dans son talent l'ensemble le plus satisfaisant qu'on puisse rencontrer dans l'emploi qu'il remplit à la scène. D'ailleurs, homme estimable et d'une exacte probité dans ses relations sociales, il n'est pas moins considéré dans la vie privée qu'admiré sur la scène. Après avoir brillé alternativement à Paris pendant les années 1850, 1851, 1852 et 1855, il retourna à Naples à l'automne de celle-ci, et y joua l'*Elisir d'Amore*, de Donizetti, avec un prodigieux succès. De retour à Paris, vers

la fin de 1854, il y a brillé depuis ce temps chaque hiver, allant ensuite en Angleterre, au mois d'avril, et s'y faisant entendre au théâtre italien de Londres, ainsi que dans les festivals musicaux des grandes villes de province. Les journaux ont annoncé plusieurs fois l'intention que Lablache aurait eue de se retirer de la scène; mais au moment où cet article est écrit (1858), il y jouit encore de toute la faveur des gens de goût.

LABORDE (JEAN-BAPTISTE). Voyez BORDE (LA).

LABORDE (JEAN-BENJAMIN DE). Voyez BORDE (DE LA).

LABORDE (le comte ALEXANDRE-LOUIS-JOSEPH DE), né à Paris, en 1774, a été successivement auditeur au conseil-d'État (en 1808), maître des requêtes (en 1810), administrateur des ponts-et-chaussées du département de la Seine (en 1811), adjudant-major de la garde nationale (en 1814), maître des requêtes en service ordinaire (en 1819), et aujourd'hui (1858) membre de la chambre des députés, aide de camp du roi, de l'Institut de France (académie des inscriptions et belles-lettres), et de plusieurs autres sociétés savantes. Après avoir fait ses études au collège de Juilly, il suivit ses parens dans l'émigration, et servit en Allemagne dans les dragons de Kinsky. Rentré en France après le traité de Campo-Formio, il se livra à la culture des lettres et des arts, fit des voyages en Italie et en Espagne, et publia le résultat de ses recherches dans des ouvrages de luxe dont l'examen n'est pas l'objet de cette biographie. Il n'est cité ici que pour une *Lettre à madame de Genlis, sur les sons harmoniques de la harpe*, Paris, 1806, in-12. L'auteur de cette brochure prétend que les sons harmoniques tirés de la harpe par M. Casimir Becker, élève de madame de Genlis, sont un effet renouvelé de la musique des Grecs, et que ceux-ci suppléaient par ce moyen à l'insuffisance du nombre des cordes de la lyre. Cette thèse ne peut soutenir un examen sérieux.

LACASSAGNE (l'abbé JOSEPH DE).
Voyez CASSAGNE (DE LA).

LACENY (OUDART DE), poète et musicien du 13^e siècle, vivait en 1260. Les manuscrits de la bibliothèque du roi nous ont conservé trois chansons notées de sa composition.

LACÉPÈDE (le comte BERNARD-GERMAIN-ÉTIENNE LAVILLE DE), né d'une famille noble à Agen, le 26 décembre 1756, fit ses premières études dans cette ville. Les livres de Buffon, qu'on lui mit entre les mains dès son enfance, lui inspirèrent un goût passionné pour l'histoire naturelle. Il partagea son temps entre l'étude de cette science et celle de la musique, qui avait aussi pour lui beaucoup d'attrait. Quelques années d'un travail assidu lui firent acquérir de l'habileté sur plusieurs instrumens; puis il se livra à l'étude de la composition. Avant l'âge de vingt ans, il était occupé à écrire une musique nouvelle pour l'opéra d'*Armide*; mais ayant appris que Gluck refaisait cet ouvrage, il abandonna son travail. Quelques expériences sur l'électricité l'avaient mis en relation avec Buffon; il en reçut des encouragemens qui le décidèrent à se rendre à Paris. Accueilli avec bienveillance par l'éloquent auteur de *l'Histoire naturelle*, il ne fut pas moins bien traité par Gluck, dont il était admirateur enthousiaste. Les éloges qu'il en reçut lui persuadèrent qu'il lui serait donné de marcher sur les traces de l'un et de l'autre, et lui firent prendre la résolution de se partager désormais entre l'étude de la musique et celle de la nature. Ce fut alors qu'il prit des leçons de Gossec pour le contrepoint et qu'il suivit les cours de Daubenton, au Jardin des plantes. Le premier fruit de ses travaux dans la composition fut un opéra d'*Omphale*. Lacépède attendit deux ans après la mise en scène de cet ouvrage; enfin le jour de la répétition générale arriva (en 1771). Tout semblait présager un beau succès, dit lui-même Lacépède, mais le caprice d'une actrice (vraisemblable-

ment M^{me} Saint-Huberty) fit suspendre indéfiniment la représentation. Il n'explique pas ce qui fit naître ce caprice; mais il assure que cet événement le dégoûta du théâtre, et qu'il prit la résolution de ne plus écrire que de la musique instrumentale. Il paraît qu'avant cet événement il avait composé plusieurs opéras qu'il destinait à succéder à *Omphale*, car dans l'avant-propos de sa *Poétique de la musique* (imprimée en 1785), il dit : « J'ignore quelle sera la destinée des tragédies lyriques que j'ai mises en musique, etc. » Il ne paraît pas que sa résolution ait été inébranlable, car en 1786 il fit recevoir deux autres opéras (*Scanderberg* et *Alcine*) qui n'ont pas été représentés. M. Beffara, dans ses recherches sur l'Académie royale de musique, assure que M. de Lacépède composa aussi les paroles et la musique d'un grand opéra dont le sujet était pris dans l'histoire de la Perse, et qu'il en écrivit plusieurs autres, parmi lesquels il s'en trouvait trois dont les paroles étaient de Paganel. Tout cela est resté inédit, et sans doute il n'en est résulté aucun dommage pour la gloire de l'auteur, car les amis du comte de Lacépède ont toujours considéré ses prétentions à la composition comme un travers. Cependant on assure qu'il y a des beautés dans une messe de *Requiem* qu'il a laissée en manuscrit, et l'on dit qu'après avoir entendu une autre production musicale de sa façon, Grétry le félicita en l'embrassant. Quoi qu'il en soit, il est certain que s'il ne se distingua point par le talent, il eut du moins une singulière fécondité, car, outre les ouvrages qui viennent d'être cités, il a écrit cinq œuvres de sonates, dont deux ont été publiées à Paris chez Boyer, plusieurs symphonies à grand orchestre, trois symphonies concertantes pour des instrumens à vent, qui ont été exécutées aux séances publiques de l'Académie des beaux-arts et de la société philotechnique, cinquante-quatre sextuors pour deux violons, deux violes et deux vio-

toncelles; enfin, une suite de tableaux en musique instrumentale descriptive, où il avait voulu exprimer toutes les situations du roman de *Télémaque*, afin de réaliser les théories de sa *Poétique de la musique*. Ce dernier ouvrage a été publié à Paris, en 1785 (2 vol. in-8°).

Admirateur de la musique de Gluck, le comte de Lacépède s'était pénétré des idées de ce grand artiste concernant l'expression dramatique. Il en expose la théorie dans le deuxième livre de son ouvrage. Le reste est consacré à ses vues particulières sur l'imitation, qu'il considère comme l'objet principal de la musique en général. Dans les compositions de musique religieuse et instrumentale, il demande avant tout des tableaux : c'est le système de la musique descriptive, reproduit plus tard dans les Essais de Grétry; système essentiellement faux qui a toujours eu des prosélytes chez les Français.

Après avoir été, jusqu'à l'époque de la révolution française, garde des cabinets du Jardin du roi, à Paris, le comte de Lacépède débuta dans la carrière politique par l'emploi d'administrateur du département de Paris, et fut nommé par cette ville député à l'assemblée législative. En 1796 il entra à l'Institut de France, dans l'Académie des sciences. Appelé par l'empereur Napoléon au sénat conservateur, il en devint le président en 1801. L'ordre de la Légion d'honneur ayant été institué en 1805, il en fut fait grand-chancelier, et il obtint en 1804 la sénatorerie de Paris. La restauration lui laissa une partie de ses honneurs et de ses emplois : une ordonnance royale l'appela à la pairie le 4 juin 1814; mais, après les événemens de 1815, il reentra dans la vie privée et reprit ses travaux scientifiques. Il est mort de la petite vérole à Epinay, près de Saint-Denis, le 6 octobre 1825. Ce savant a acquis beaucoup de célébrité par ses travaux sur l'histoire naturelle, particulièrement par ses histoires des quadrupèdes ovipares, des reptiles et des poissons, dont

on a fait plusieurs éditions, et qui ont été traduites en diverses langues.

LACHANTERIE (M^{lle} ÉLISABETH), élève de Couperin, eut un talent distingué sur l'orgue et le clavecin. Elle était en 1770 organiste de l'église Saint-Jacques de la Boucherie. On a gravé à cette époque deux concertos pour clavecin, de sa composition, avec accompagnement d'orchestre.

LA CHAPELLE (A. DE); sous ce nom d'un musicien inconnu, on a un ouvrage intitulé : *Les vrais principes de la musique exposés par gradation de leçons*, Paris, veuve Boivin, 1756 et ann. suivantes, 5 parties in-4°.

LACHER (JOSEPH), maître de chapelle à Kempten, et virtuose sur le hautbois, la clarinette et le cor anglais, naquit à Haustetten, près d'Augsbourg, le 5 novembre 1759. Fils d'un pauvre ménestrier de village, qui jouait bien du hautbois et de la clarinette, quoiqu'il ne sût pas lire la musique, il en reçut des leçons de violon à l'âge de sept ans. Plus tard, il apprit aussi à jouer du hautbois, et peu de temps lui suffit pour le mettre en état d'aider son père dans ses occupations. Dans le désir de s'élever au-dessus de sa condition, il acheta une méthode de violon de Léopold Mozart, dont il apprit les exercices; puis il se procura un basson du musicien de la ville d'Augsbourg, et par une étude constante, il acquit beaucoup d'habileté sur cet instrument. Admis en qualité de bassoniste dans la musique du régiment impérial de Migazzi, il fut envoyé en garnison à Manheim. Un médecin de cette ville, amateur de musique distingué, qui avait étudié la composition chez le maître de chapelle Cammerloher, devint ami de Lacher et lui enseigna les élémens de l'harmonie et du contrepoint. Après trois ans de séjour à Manheim, celui-ci abandonna son régiment et retourna à Augsbourg, où Giuliani lui procura un emploi dans la musique de la cathédrale. Deux ans après Lacher entreprit un voyage en Suisse et sur les bords du Rhin, se fit

entendre avec succès dans quelques concerts, sur le hautbois et le cor anglais, entra successivement au service de quelques grands seigneurs, et fut enfin placé, en 1779, en qualité de maître de chapelle au couvent de Kempten. Après en avoir rempli les fonctions pendant plus de vingt-cinq ans, il mourut dans les premières années du dix-neuvième siècle. Cet artiste a beaucoup écrit pour divers instrumens, entre autres des concertos pour basson, hautbois, cor anglais, clarinette et violon, ainsi que des quatuors, quintettes et octuors pour divers instrumens ; mais aucun de ces ouvrages n'a été publié.

LACHNER (FRANÇOIS), maître de chapelle du roi de Bavière, est né en 1804, à Krain, petite ville de ce royaume, où son père était organiste. Dès ses premières années, on lui enseigna la musique, et ses progrès furent si rapides, qu'il fallut bientôt songer à lui donner des maîtres plus habiles. On l'envoya d'abord à Neubourg, puis à Munich, où Winter devint son maître de composition. Ce maître ayant cessé de vivre avant que les études de Lachner fussent terminées, il passa sous la direction de Eisenhofer, qui termina son éducation musicale. Déjà son instruction était étendue dans la théorie et dans la pratique de l'art ; toutefois, il crut qu'il lui restait beaucoup à apprendre, et il partit pour Vienne, où il espérait rencontrer des occasions favorables au développement de son talent : son attente ne fut pas trompée, car il se lia d'amitié avec les artistes les plus distingués de la capitale des États autrichiens, particulièrement avec l'abbé Stadler, dont les conseils lui furent utiles. Ce fut alors qu'il lut avec avidité tout ce qu'on avait écrit de meilleur sur la théorie, la pratique et l'esthétique de l'art ; son goût et son jugement se formèrent sur les meilleurs modèles ; enfin, au talent d'habile exécutant sur l'orgue, le piano et le violon, à celui de compositeur distingué, il réunit bientôt le mérite d'une érudition étendue. Dans un

concours pour la place d'organiste de l'église évangélique de Vienne, il l'emporta sur trente compétiteurs ; mais il ne garda pas longtemps cette position, car il la quitta l'année suivante pour celle de directeur de musique au théâtre de la Porte de Carinthie. En 1834 il donna sa démission de ce dernier emploi pour celui de maître de chapelle de la cour ducal à Manheim. Le plus brillant accueil lui fut fait dans cette ville, où il célébra son arrivée par l'exécution de sa troisième grande symphonie. En 1835, un concours ayant été ouvert à Vienne pour la meilleure symphonie, Lachner en a écrit une qui a pour titre : *Sinfonia passionata*, et l'a envoyée au jury chargé de prononcer sur le mérite des concurrents. Le premier prix lui a été décerné ; M. Strauss, maître de chapelle à Carlsruhe, a obtenu le second. Les deux ouvrages couronnés seront bientôt publiés (1858). Lachner n'avait pas encore terminé sa symphonie, lorsqu'il reçut sa nomination de maître de chapelle du roi de Bavière, et il partit pour Munich, laissant à son frère son emploi de directeur de musique à la cour de Manheim.

Avant que Lachner eût été installé à Munich, la plupart de ses grandes compositions n'avaient été entendues qu'à Vienne, où elles jouissaient de beaucoup d'estime. Ne les connaissant pas, je n'en puis parler que d'après ce qu'en ont écrit les biographes et journalistes allemands. Parmi les principaux ouvrages de cet artiste, on cite : 1^o *Les quatre âges de l'homme*, oratorio. 2^o *Moïse*, idem. 3^o Première symphonie à grand orchestre, en *mi bémol*. 4^o Deuxième *idem*, en *fa*. 5^o Troisième *idem*. 6^o Quatrième *idem* (*Sinfonia passionata*), couronnée à Vienne. Lachner a publié : 1^o Sonate pour piano et violoncelle, op. 14, Vienne, Mecketti. 2^o Grande sonate pour piano à 4 mains, op. 20, Vienne, Leidesdorf. 3^o Premier nocturne à 4 mains sur des thèmes français, op. 12, Vienne, Pennauer. 4^o Deuxième

idem sur des thèmes d'*Obéron*, op. 22. 5° Des caprices et des marches à quatre mains, *ibid.* 6° Deux grandes sonates détachées pour piano seul, op. 25 et 27, Vienne, Pennauer et Mechetti. 7° Rondeaux brillans pour le piano, op. 8 et 17, *ibid.* 8° Introduction et variations brillantes sur un thème original, op. 15, *ibid.* 9° Des recueils de chansons allemandes.

LACHNITH (LOUIS-WENCESLAS), fils de François Lachnith, bon musicien attaché à l'église des Jésuites de Prague, naquit en cette ville le 7 juillet 1746, et non en 1756, comme il est dit dans le Dictionnaire historique des musiciens de Choron et Fayolle, et dans la *Biographie universelle des contemporains*. Après avoir appris de son père les élémens de la musique, il prit chez différens maîtres des leçons de violon, de clavecin et de cor; ce dernier instrument fut celui sur lequel il acquit le talent le plus distingué. D'abord employé dans la musique du duc de Deux-Ponts, non en qualité de maître de chapelle, comme on le dit dans les ouvrages cités précédemment, mais comme simple musicien, il se rendit à Paris en 1775, y perfectionna son jeu sur le cor, sous la direction de Rodolphe, et se fit entendre plusieurs fois avec succès au concert spirituel. Sa mauvaise santé l'obligea ensuite à cesser de jouer de cet instrument. Philidor devint son maître de composition en 1776. Vers le même temps il commença à se faire connaître comme professeur de clavecin et forma de bons élèves. Ses premières productions pour le théâtre furent : 1° *L'heureux divorce, ou la Réconciliation*, opéra-comique en un acte, représenté le 25 juin 1785. 2° *L'Antiquaire*, parodié sur la musique d'Anfossi, au théâtre de Monsieur, en 1789. 3° *Eugénie et Linval, ou le Mauvais fils*, en deux actes, au théâtre Montansier, 1798. Plus tard, Lachnith écrivit pour l'Opéra un grand ouvrage en trois actes intitulé : *Les Fêtes lacédémoniennes*; mais il ne put jamais en obtenir la représentation. Ses

autres travaux dramatiques n'ont consisté qu'en pastiches et traductions. C'est ainsi qu'il a dénaturé *La Flûte enchantée*, de Mozart, dans une monstrueuse compilation intitulée *Les Mystères d'Isis. Saül*, et *La Prise de Jéricho*, pastiches du même genre, ont été arrangés par lui, en société avec Kalkbrenner (père), sur des morceaux puisés dans les œuvres des maîtres les plus célèbres. Lachnith a écrit pour la musique instrumentale : 1° Six symphonies à grand orchestre pour les concerts de la Loge olympique; elles sont restées en manuscrit. 2° 6 symphonies à 10 parties, op. 1, Paris, Sieber. 3° Trois *idem*, op. 4, *ibid.* 4° Trois *idem*, op. 11, *ibid.* 5° 6 quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 7, *ibid.* 6° Six *idem* pour deux violons, alto et basse, non publiés. 7° Six trios pour deux violons et basse, *ibid.* 8° Trois concertos pour cor et orchestre, inédits. 9° Trois trios pour clavecin, violon et violoncelle, op. 2, Paris, Boyer. 10° Six sonates pour clavecin et violon, op. 3, Paris, Sieber. 11° Six *idem*, op. 14, *ibid.* 12° Six *idem*, op. 15, *ibid.* 13° Trois *idem*, op. 16, *ibid.* 14° Trois *idem*, op. 20, *ibid.* 15° Plusieurs pièces détachées pour le piano et pour la harpe. 16° *Méthode ou principe général du doigter pour le forte-piano* (avec Adam), Paris, Sieber. Il a aussi arrangé huit œuvres de quatuors de Pleyel pour piano, violon et violoncelle. Lachnith est mort à Paris le 3 octobre 1820, à l'âge de soixante quatorze ans.

LACHNITH (ANTOINE), frère du précédent, a été confondu avec lui par l'auteur de l'article inséré dans le *Lexique universel de musique* publié par M. le docteur Schilling. Celui-ci fut d'abord musicien de chambre à Deux-Ponts, comme son frère, puis retourna à Prague en 1799, et fut employé dans la musique de la cathédrale de cette ville, en qualité de trompettiste. Il jouait bien du clavecin et il a laissé en manuscrit quelques œuvres de trios et de sonates pour cet instrument. Il est mort à Prague vers 1796.

LACKMANN (ADAM-HENRI), savant philologue, né en 1694, à Weningen, dans le duché de Lauenbourg, fut professeur d'histoire à l'université de Kiel, et premier assesseur du consistoire, dans le duché de Holstein. Il mourut à Kiel le 17 août 1755. Parmi ses nombreux et savans ouvrages, on en trouve un qui a pour titre : *Gedanken ueber das bey Tondern gefundene goldene Horn* (Pensées sur le cor d'or trouvé près de Tondern), Hambourg, 1755, in-4°.

LACODRE (M. S.). Voyez BLIN.

LACOMBE (JACQUES), né à Paris en 1724, fut d'abord avocat, puis se fit libraire en 1766, et fut chargé pendant plusieurs années de la publication du *Journal des savans* et du *Mercure*. Des entreprises trop considérables auxquelles il se livra dérangèrent sa fortune, et le conduisirent en 1778 à une faillite de 500,000 francs. Il mourut à Paris, à l'âge de quatre-vingt-sept ans, le 16 juillet 1811. Choron et Fayolle ont dit dans leur *Dictionnaire historique des musiciens* que Lacombe était le beau-père de Grétry; ils ont été trompés par de faux renseignemens, car il était le beau-frère de ce compositeur. Lacombe a publié un grand nombre d'ouvrages, dont la plupart sont des compilations. On trouve des observations sur la musique dans ceux dont les titres suivent : *Dictionnaire portatif des beaux-arts*, Paris, 1752; réimprimé en 1755 et en 1759; traduit en italien, Venise, 1758, in-8°. 2° *Le spectacle des beaux-arts*, Paris, 1758, 1 vol. in-12; réimprimé en 1762.

LACROIX (ANTOINE-PHILIPPE DE), littérateur français, vécut vers la fin du dix-septième siècle. On a de lui : *L'Art de la poésie française et latine, avec une idée de la musique, sous une nouvelle méthode*, Lyon, 1694, in-12.

LACROIX (ANTOINE), violoniste distingué, naquit en 1756 à Remberville, près de Nancy. Quelques biographes ont fixé par erreur la date de sa naissance en 1765.

Antoine Lorenziti, maître de chapelle de la cathédrale de Nancy, lui enseigna le violon et la composition. Arrivé à Paris en 1780, il s'y fit entendre avec succès, et bientôt il jouit de la réputation d'un artiste de grand mérite. En 1784 il publia son premier œuvre, consistant en six sonates pour le clavecin, avec accompagnement de violon obligé. Les événemens de la révolution française le décidèrent à s'éloigner de la France, vers la fin de 1792; il alla se fixer à Brême, où plusieurs émigrés français s'étaient retirés; ils l'accueillirent avec faveur. En 1795, Lacroix entreprit un voyage en Allemagne et en Danemark, et partout il donna des concerts qui le firent connaître avantageusement. Après avoir passé quelques années à Leipsick, Hambourg et Gotha, il obtint, en 1800, sa nomination de directeur de musique à Lubeck, où il passa le reste de ses jours. Il est mort en cette ville vers la fin de 1812. Neuf ans auparavant, il avait fondé une maison pour le commerce de musique. Homme d'esprit et de bon ton, Lacroix s'était fait autant estimer par son caractère qu'admirer par son talent. Sa musique n'a point eu à Paris le succès que son originalité aurait dû lui procurer; elle est plus connue des Allemands que des Français. On a de sa composition : 1° Duos pour 2 violons, op. 12, 14, 15, 16, 18, 20 et 21, Paris, Pleyel; Leipsick, Breitkopf et Hærtel; Brunswick, Sephr. 2° Quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 5, 13, 17, Hambourg, Brunswick. 3° Sonates pour violon, avec accompagnement de basse, op. 3, Hambourg, Bœhme. 4° Thèmes variés pour violon, op. 6, 19, Hambourg, Bœhme; Vienne, Cappi. 5° Sonates pour piano et violon, op. 1, Paris, Boyer. 6° Thème pour piano seul, varié. 7° Plusieurs recueils de danses allemandes.

LACY (ROPHINO), violoniste, né à Bilbao, en Espagne, le 19 juillet 1795, d'une famille anglaise, est fils d'un négociant établi dans ce pays. Dès l'âge de cinq ans,

on lui enseigna à jouer du violon ; un an plus tard , il exécuta un concerto de Jarnowick au concert d'un violoniste italien, nommé Andreossi. Devenu un de ces prodiges de précocité qui souvent ne deviennent que des artistes médiocres, il se fit admirer à la cour de Madrid à un âge où d'autres ignorent encore les élémens de la musique. Au commencement de 1802 on l'envoya commencer ses études au collège de Bordeaux ; il alla ensuite les achever dans un lycée de Paris. Elles furent brillantes, et des prix lui furent décernés chaque année dans les concours. Devenu élève de Kreutzer, il fit sous la direction de ce maître habile de rapides progrès. Au mois de janvier 1805, peu de temps après le couronnement de Napoléon, il joua aux Tuileries un solo de violon où il excita l'étonnement. On ne le connaissait alors que sous le nom du *petit Espagnol*. Des spéculations malheureuses ayant ruiné la fortune de son père, celui-ci conduisit son fils en Angleterre pour lui faire embrasser la profession de musicien, et le confia aux soins de Viotti. Le jeune artiste était alors âgé de dix ans ; il parlait avec une égale facilité l'anglais, le français, l'italien, l'espagnol, et connaissait les élémens de la langue latine. Le patronage des ducs de Galles et de Sussex fut le signal de la protection que lui accorda toute la noblesse de l'Angleterre, et ses concerts, qui furent donnés dans la salle d'*Hannover Square*, eurent le plus brillant succès. A Dublin, il se fit entendre dans le premier concert que M^{me} Catalani y donna ; à Édimbourg, il joua dans ceux de Corri. Peu de temps après, son père lui fit abandonner la musique pour le théâtre, et le fit engager pour les rôles comiques à Édimbourg, puis à Glasgow, et enfin à Dublin. Vers le milieu de l'année 1818, on lui proposa de succéder à Yancvitz, comme directeur des concerts de Liverpool ; il accepta, et reprit son violon. De retour à Londres à la fin de 1820, il y eut l'emploi de compositeur de ballets

au Théâtre italien pour la saison de 1821 ; mais des discussions avec le directeur lui firent abandonner cette place trois ans après, et reprendre son emploi de chef-d'orchestre à Liverpool. On a publié de la composition de cet artiste plusieurs fantaisies pour le piano, sur des thèmes d'opéras italiens, trois rondeaux brillans, un quintette pour deux violons, alto et violoncelle, avec accompagnement de piano, et des chansons anglaises.

LADURNER (IGNACE-ANTOINE-FRANÇOIS-XAVIER), fils d'un organiste-instituteur, naquit à Aldein, dans le Tyrol, le 1^{er} août 1766, et entra, à l'âge de dix ans, au monastère de Benedict-Bayern, pour y faire ses études. Après la mort de son père, en 1782, il dut remplir les fonctions de ses deux places, quoiqu'il ne fût âgé que de seize ans. Devenu libre en 1784, ayant été remplacé par son frère, il se rendit à Munich pour y faire sa rhétorique et continuer ses études musicales. Peu de temps après il suivit une comtesse de Heimbauen à Longeville, près de Bar-le-Duc, où elle possédait une propriété. Cette dame, pianiste distinguée, avait engagé Ladurner pour faire de la musique avec elle. Après deux ans de séjour chez elle, celui-ci se rendit à Paris, où il se fit bientôt connaître avantageusement comme professeur de piano et comme compositeur. Il arriva dans cette ville au mois de juillet 1788, et déjà son portrait était gravé en 1790 comme celui d'un artiste célèbre. M. Fink, à qui l'on doit un article sur la famille *Ladurner*, inséré dans le *Lexique universel de musique* publié par M. Schilling, dit que depuis le départ de celui qui est l'objet de cette notice, il semble avoir oublié les siens et son pays, n'ayant jamais écrit à sa famille pour l'informer de sa situation. Ceux qui connaissent M. Ladurner ne seront point étonnés de ce silence, car peu d'artistes ont eu une existence aussi active que lui. Le nombre de ses élèves a été si grand, pendant quarante ans, qu'il employait à ses leçons

près de quinze heures chaque jour. Parmi ses élèves, on compte M. Auber et M. Boëly, pianiste et compositeur distingué (*voy.* ce nom). M. Fink dit que les œuvres de Ladurner sont au nombre d'environ quatre-vingt : son erreur est manifeste. Voici la liste des ouvrages de cet artiste : 1^o Trois sonates pour piano seul, op. 1, Paris, Naderman. 2^o Trois *idem*, op. 2, Paris, Leduc aîné. 3^o Mélange harmonique pour le piano, op. 3, Paris, Carli. 4^o 3 sonates pour piano seul, op. 4, Paris, Naderman. 5^o Trois sonates pour piano et violon, op. 5, Paris, Carli. 6^o Sonate pour piano à quatre mains, op. 6, *ibid.* 7^o Trois sonates pour piano et violon, op. 7, *ibid.* 8^o Trois caprices pour piano seul, op. 8, Paris, Leduc. 9^o Trois sonates pour piano et violon, op. 9, Paris, Carli. 10^o Deuxième mélange harmonique pour piano seul, op. 10, *ibid.* 11^o Trois sonates pour piano seul, suivies d'un caprice, op. 11, *ibid.* 12^o Fantaisie pour piano seul, op. 12, Paris, Michel Ozi. 13^o Trois divertissemens, op. 13, *ibid.* 14^o Trois thèmes variés pour piano seul, op. 14, Paris, Carli. 15^o Six airs variés, liv. 1 et 2, op. 16, *ibid.* 16^o Airs irlandais variés, op. 17, *ibid.* 17^o Air des Trembleurs varié, op. 18, *ibid.* M. Ladurner a fait représenter au théâtre de l'Opéra-Comique : 1^o *Wenzel ou le Magistrat du Peuple*, en un acte, 1793. 2^o *Les vieux Fous*, en un acte, 1796.

LADURNER (JOSEPH-ALOÏS), frère du précédent, né le 7 mars 1769 à Algund, dans le Tyrol, où son père s'était fixé deux ans auparavant, a fait ses études sous la direction de son oncle, professeur et prédicateur à Benedict-Bayern. Dès l'âge de quatorze ans, il était assez avancé dans son instruction pour être en état de remplir les fonctions d'organiste et de maître d'école, devenues vacantes par la mort de son père. Il occupa ces places pendant neuf ans. Pendant ce temps il perfectionna son talent sur le piano, en jouant beaucoup les œuvres de Clementi, et il acheva

ses études dans la langue latine. En 1792, il se rendit à Munich où il fut admis au lycée du prince électeur : il y resta sept années pendant lesquelles il suivit avec distinction les cours de philosophie et de théologie. Pendant la dernière année, Joseph Gratz lui donna des leçons de contrepoint. Appelé à Brixen en 1798, il y fut d'abord collaborateur et secrétaire du Consistoire, puis archiviste, et enfin, depuis 1816, conseiller du Consistoire et chapelain de la cour. Il est encore aujourd'hui plein d'activité, et travaille avec succès comme compositeur de musique instrumentale et religieuse. On a publié de sa composition : 1^o *Ecce sacerdos magnus*, à 4 voix sans accompagnement, Munich, Falter. 2^o Graduel, *idem, ibid.* 3^o Offertoire, *idem, ibid.* 4^o Seize variations sur un thème pastoral, avec introduction et fugue pour le piano, *ibid.* 5^o Seize variations sur une valse de Vienne, *ibid.* 6^o Trente-deux cadences, avec modulations variées sur une suite d'accords dans les 24 modes, *ibid.* 7^o Fantaisie (en *ut*) pour les commençans, *ibid.* 8^o Fantaisie (en *ré* bémol majeur), Mayence, Schott. 9^o Rondo à l'anglaise pour le piano, Munich, Falter. 1^o Fantaisie, fugue et sonate sur le thème d'une fugue de Handel (en *fa* dièse mineur), *ibid.* M. Fink possède en manuscrit les ouvrages suivans du même artiste : 11^o *Ave Maria* à quatre voix sans accompagnement. 12^o *O Salutaris* *idem.* 13^o Le 94^e psaume : *Venite exultemus*, à 4 voix avec accompagnement d'orgue.

LAEGEL (JEAN-THÉOPHILE), né le 13 décembre 1777 à Fläessberg, près de Borna, dans le royaume de Saxe, a appris de son père, pauvre musicien de village et maître d'école de l'endroit, les principes de la musique, du violon et du piano. Un professeur, nommé Tetzl, qui vivait dans le voisinage, le prit ensuite sous sa direction et avança son instruction de telle sorte, qu'il put entrer en troisième au collège d'Altenbourg, à l'âge de seize ans. Il

y continua ses études de musique dans le chœur dirigé par Krebs, fils du célèbre organiste. Une troupe dramatique ambulante vint s'établir à Altenbourg et y donna des représentations des opéras de Mozart, qui commencèrent à former le goût de Laegel et augmentèrent son penchant pour la musique. Vers le même temps il prit des leçons de l'organiste Krebs, et fut choisi comme suppléant du chantre au chœur de l'église principale. En 1800, il était prêt à se rendre à l'université de Leipsick, pour y faire des études de théologie, lorsque la place de chantre à Weyda, dans le Voigtland, lui fut offerte; il l'accepta et entra en fonctions après avoir passé un examen au consistoire de Leipsick. Tous ses efforts se dirigèrent dès lors vers le développement de ses facultés musicales. Il établit des concerts dont il fut le directeur, fonda une école de chant et se livra à l'enseignement ainsi qu'aux autres travaux de musicien avec une prodigieuse activité. L'art musical lui dut de grands progrès dans le petit cercle où il était placé. Après douze ans de séjour à Weyda, il accepta le cantorat d'Eisenberg qui lui fut offert; mais il ne le garda que trois ans, parce que la position plus avantageuse de chantre et de directeur de musique à Géra devint vacante en 1815 et lui fut accordée. Il l'occupe encore aujourd'hui. Les œuvres de Laegel sont au nombre d'environ cinquante; on y remarque : 1^o Trois sonates pour le piano, à quatre mains. 2^o Cantate de Noël. 3^o Six chants à quatre voix pour les sociétés de chant. 4^o Cantate pour la fête de Pâques, publiée dans les archives de Kalbitz. 5^o Cantate pour la fête de l'Ascension. 6^o Cantate pour la Pentecôte. Ces deux dernières forment les premiers numéros d'une collection d'environ dix morceaux pour l'église; les critiques allemands en ont porté un jugement favorable. 7^o Plusieurs oratorios.

LAELIUS (D.-DANIEL), luthiste allemand, vécut au commencement du dix-

septième siècle. Il a fait imprimer un recueil intitulé : *Testudo spiritualis*; Francfort, 1616, in-4^o. Cet ouvrage contient les psaumes de Lobwasser, arrangés pour le luth sur des motets français à quatre parties.

LAEMMENHIRT (G.), pianiste et compositeur, vivait vers la fin du dix-huitième siècle, en qualité de précepteur, dans la terre du comté d'Erbach. Il a publié de sa composition : 1^o Grande sonate pour piano et violon, op. 1, Offenbach, André, 1797. 2^o Deux sonates faciles à 4 mains pour le clavecin, op. 2, *ibid.*, 1798.

LAET (JACQUES DE), en latin *Laetius*, savant Belge, né à Louvain, vers la fin du seizième siècle, a écrit un éloge de la musique (*Encomium musices*) imprimé à Maestricht. Lipenius (*Bibl.*, pag. 976). Swertius (*Athen. Belg.*), Valère, André (*Bibl. Belg.*) et Foppens (*Bibl. Belg.*), qui ont cité cet ouvrage, ne font point connaître la date de l'impression.

LAFAGE (JEAN DE), musicien français, né dans la seconde moitié du quinzième siècle, fut souvent appelé en France *Maître Jean*, et en Italie, *La Faghe*. On ne sait rien de la vie de cet artiste, mais on trouve sous son nom, dans le deuxième livre des *Motets de la Couronne*, imprimé à Fossombrone par Octave Petrucci, en 1519, le motet à quatre voix qui commence par ces mots : *Elisabeth Zacharie*. Pierre Attaignant a inséré deux motets du même auteur (*Aspice Domine*, et *Fide, Domine, afflictionem*) dans le onzième livre de sa collection de motets à quatre et cinq voix intitulé : *Liber undecimus XXVI musicales habet modulos quatuor et quinque vocibus editos. Parrhisiis in vico Citharæ prope sanctorum Cosme et Damiani templum. In ædibus Petri in Attaignant musice calcographi*, 1554, in-4^o goth.

LAFAGE ou LAFASGE (JUSTE-ADRIEN-LENOIR DE), né à Paris le 27 mars 1805, fut enfant de chœur de l'église Saint-Philippe-du-Roule dès l'âge de six ans. Ses

parens, qui le destinaient à l'état ecclésiastique, le placèrent au séminaire; il y commença ses études; mais ne se sentant aucune vocation pour entrer dans les ordres, il les interrompit brusquement. On voulut alors le faire entrer dans la carrière des armes; mais son goût décidé pour la musique le fit résister au désir de ses parens, qui, pour le détourner de son penchant, lui firent reprendre ses études littéraires. Il s'y livra avec ardeur. A peine furent-elles terminées qu'il commença, sous la direction de Perne (*voy.* ce nom), à étudier le plain-chant, l'harmonie et le contrepoint. Ce savant musicien l'engagea ensuite à se livrer à des recherches sur la musique de l'antiquité et du moyen âge. Il lui fit faire la connaissance de Choron, et celui-ci le prit aussitôt pour élève. Devenu lui-même professeur de solfège et de chant, Lafage se livra avec ardeur à l'enseignement; mais en 1828, ayant obtenu un subside de la caisse de la liste civile pour faire un voyage en Italie, il s'éloigna de Paris. Pendant son séjour au delà des Alpes, il demeura surtout à Rome, où l'abbé Baini lui donna d'utiles conseils pour l'étude de l'ancien style fugué. Lafage séjourna aussi plusieurs mois en Toscane, et fit représenter à Florence une farce intitulée *I Creditori*. De retour à Paris vers la fin de 1829, il y fut nommé maître de chapelle de Saint-Étienne-du-Mont, et y reprit ses travaux relatifs à l'enseignement. En 1833, il retourna en Italie, et pendant trois ans, il s'y occupa de recherches sur la musique. Fixé de nouveau à Paris après cette excursion, il s'y est occupé de l'achèvement d'un *Manuel de musique*, commencé par Choron et laissé imparfait par ce savant. Le premier volume de cet ouvrage fut publié vers le milieu de 1836; les autres ont paru en 1837 et 1838. On a aussi de cet artiste une *Sénéologie musicale ou Exposé des principes élémentaires de la musique*, Paris, 1837. Plusieurs articles de sa composition, relatifs au même art,

ont été publiés dans la *Revue musicale*, les *Tablettes universelles*, la *Revue encyclopédique*, les *Lunes parisiennes*, le *Panorama des nouveautés*, le *Journal des artistes*, la *Gazette musicale de Paris*, et en dernier lieu, dans la *Revue universelle*. Il s'est chargé du soin de mettre en ordre les œuvres de Choron, pour en publier une édition complète, et il prépare divers ouvrages sur l'histoire et la théorie de la musique.

La liste des ouvrages de M. Lafage se compose de la manière suivante : I. MUSIQUE INSTRUMENTALE. 1^o Air varié en trio pour 2 flûtes et violon. 2^o Six duos faciles pour 2 flûtes. 3^o Air varié pour 2 flûtes et piano. 4^o Duo pour flûte et harpe. 5^o Fantaisie pour flûte et piano sur des airs de Rossini. 6^o Fantaisie sur un air de *la Dame blanche*, pour flûte et piano. Ces opusculs ont été publiés avant 1827 chez David, Hentz-Jouve, et Janet, à Paris. II. MUSIQUE VOCALE. 7^o Plusieurs romances françaises et italiennes. 8^o Choix de solfèges et morceaux divers à plusieurs voix, d'une exécution facile, Paris, 1825. 9^o Cantiques religieux et moraux à plusieurs voix, Paris, 1826-1828, 6 livraisons. 10^o Cent chansons morales à 2 voix, Paris, 1829. 11^o *Missa cui titulus : Omnes Sancti*, Paris, 1851. Cette messe est pour deux voix de dessus et basse, sans accompagnement. 12^o Cinq messes très-faciles à deux, trois ou quatre voix, à volonté, Paris, 1852. La dernière messe seulement de ce recueil est de M. Lafage. 13^o *Adriani de Lafage motetorum liber primus*, Paris, 1852-1855. Cet ouvrage contient soixante-douze morceaux à une, deux, trois, quatre et cinq voix; il a été publié en huit livraisons. 14^o *Ordinaire de l'Office divin arrangé en harmonie sur le plain-chant*, Paris, 1852-1855. Deux parties; la première pour le matin, l'autre pour le soir. 15^o *De Profundis* à huit voix, dédié à la mémoire de F.-L. Perne, Paris, 1856. 16^o *Adriani de Lafage motetorum liber secundus*, Paris, Nicon, 1857. 17^o *Psalmi*

vespertini quaternis vocibus cum organo, *ibid.*, 1857. III. ÉCRITS DIDACTIQUES. 18° *Manuel complet de musique vocale et instrumentale, ou Encyclopédie musicale*, par A.-E. Choron et Adrien de Lafage; première partie, Paris, Roret, 1856, 1 vol. in-18; deuxième partie, *ibid.*, 1857, 5 volumes in-18; troisième partie, *ibid.*, 1858, 2 vol. in-18. Cet ouvrage, dont Choron avait fait le plan, n'est a vrai dire, qu'une compilation; malheureusement ce plan, fait d'après ses idées habituelles sur la fusion de écoles (J. Choron, t. III, p. 152), est très-défectueux, et le choix des ouvrages où il a puisé est fort mal fait. Les quatre premiers livres avaient été préparés par lui. Le premier traite de la théorie des élémens de la musique traduits de la *Scuola di musica* de Gervasoni (*voy.* ce nom); le second, de la mélodie, d'après le Manuel de composition de Koch (*voy.* ce nom); le troisième, de l'harmonie et du contrepoint, d'après Marpurg, Fenaroli et Azopardi; enfin, le quatrième, consacré aux contrepoints simples et doubles, est tiré de Fux et de Marpurg. Les huit autres livres, rédigés d'après les plans de Choron, traitent des canons et de la fugue, suivant plusieurs maîtres allemands et italiens; des instrumens, par Francœur, de l'union mécanique et intellectuelle de la musique et du discours, d'après les idées de Framery et de Chabanon. Le huitième livre, qui a pour objet les styles, est un développement de ce que Choron a écrit sur ce sujet dans ses *Principes de composition des écoles d'Italie*; le neuvième renferme le petit traité d'acoustique qu'il a inséré dans le même ouvrage; le dixième est relatif aux institutions musicales. On comprend que dans cet étrange amalgame, il ne peut y avoir trace de doctrine ni de véritable méthode. La plus grande partie des matériaux avait déjà été employé dans les *Principes de composition des écoles d'Italie*. Ce *Manuel*, qui ne justifie pas son titre, est en somme un mauvais ouvrage.

19° *Séméiologie musicale, ou exposé succinct et raisonné des principes élémentaires de musique*, etc., Paris, Nicou, 1857, in-4°. Cet ouvrage sert d'introduction aux méthodes concertantes de Choron. 20° *Principes élémentaires de musique*, Paris, 1857. Ce petit extrait de la Séméiologie est placé en tête de quelques petites méthodes d'instrumens publiées par le libraire Roret.

LAFFILLARD (MICHEL). J. AFFILLARD (L).

LAFFILLÉ (CHARLES), amateur de musique, est né à Amiens, vers 1772. Jeune encore, il entra dans l'administration; en 1798, il obtint l'emploi de receveur des domaines à Bruxelles, et il occupa ce poste jusqu'en 1810. Fixé depuis lors à Paris, il s'y lia d'amitié avec beaucoup d'artistes qui réveillèrent en lui le goût de la musique; il composa quelques romances, des cantates de circonstance, et se fit éditeur de musique. En 1824, sa maison de commerce fut acquise par A. Petit, et M. Laffillé, resté sans emploi, fonda une agence spéciale des beaux-arts, dont il fut le directeur. En 1851, il prit la direction du Grand Théâtre de Bruxelles; mais les agitations de la Belgique à cette époque ne furent pas favorables au succès de son entreprise; il y perdit beaucoup d'argent, l'abandonna au mois d'octobre de la même année, et retourna à Paris, où il vit depuis lors retiré des affaires. On a de cet amateur quelques recueils de poésies, publiés à Paris. Comme musicien il a donné : 1° *Marches et pas redoublés en harmonie*, n°s 1 à 24, Paris, A. Petit. L'auteur les a composés pour l'usage de la garde nationale de Paris, dont il était un des capitaines de musique. 2° *Les Veillées parisiennes*, contredanses pour deux violons et basse, livres 1 à 5. *ibid.* 5° *Valses et marches pour 2 clarinettes*, *ibid.* 4° *Les concerts de Bellone*, arrangés pour piano par L. Jadin, liv. 1, 2, *ibid.* 5° *Deux romances avec accompagnement de piano*, *ibid.* 6° *Le retour des Lys*, cantate à

grand orchestre, exécutée à l'Opéra de Paris au mois d'avril 1814. M. Laffillé a été l'éditeur d'un joli recueil intitulé : *Souvenir des Ménestrels, contenant une collection de romances inédites, composées par les poètes et les musiciens les plus célèbres*, Paris, 1815 à 1828, 16 volumes in-18. Plusieurs romances, dont M. Laffillé a composé les vers ou la musique, se trouvent dans ce recueil.

LAFLECHE (J.-A.-M.), professeur de guitare, d'harmonie et de chant, à Lyon, actuellement vivant, a fondé en cette ville une école publique de musique qui était déjà en activité en 1819. Il a publié un livre élémentaire qui a pour titre : *Méthode de guitare, contenant une théorie de musique, d'harmonie et d'accompagnement*, Lyon, 1818, in-4°.

LAFONT (CHARLES-PHILIPPE), violoniste célèbre, est né à Paris le 1^{er} décembre 1781. Sa mère, sœur de Bertheaume (voy. ce nom), jouait du violon; elle lui donna les premières leçons de musique et de cet instrument; plus tard, Bertheaume lui-même le prit pour son élève, et le fit voyager avec lui en Allemagne. Encore enfant, Lafont exécutait des solos dans des concerts publics en 1792 à Hambourg et à Lubeck, et faisait déjà remarquer la parfaite justesse de ses intonations et sa dextérité. De retour à Paris, il reçut pendant deux ans des leçons de Kreutzer : Navoigille aîné, puis M. Berton, lui enseignèrent l'harmonie. Doué de tact et de goût, il apprit seul à chanter, n'ayant pour le guider que ce qu'il entendait de Garat. Cette époque était celle des concerts du théâtre Feydeau qu'on établit après la réaction politique qui suivit le 9 thermidor. Lafont y chanta des airs français et des romances qu'on applaudit à cause de l'expression qu'il y mettait. Devenu ensuite élève de Rode, il s'efforça d'imiter le fini et la perfection du jeu de cet artiste; dès lors son talent de violoniste commença à prendre le caractère qu'il a conservé depuis, et qu'un long

travail a perfectionné de plus en plus. Une justesse irréprochable, un son pur et moelleux auquel on aurait désiré quelquefois plus d'énergie, beaucoup de sûreté dans l'exécution des traits, enfin un certain goût délicat auquel il manquait seulement un peu de largeur et d'élévation, telles sont les qualités par lesquelles M. Lafont se fit remarquer à son entrée dans la carrière, et qu'il a perfectionnées depuis lors par des études constantes. En 1801, il commença ses voyages en parcourant la Belgique pour y donner des concerts avec Gabriel Lemoine, faible pianiste qui ne lui servait guère que d'accompagnateur. Après cette première tournée qui dura quelques années, Lafont revint à Paris, et jeta les fondemens de sa réputation dans les concerts qui furent donnés à l'Opéra et au théâtre Olympique en 1805 et 1806. Depuis lors, il a fait de longs et nombreux voyages en Allemagne, en Hollande, dans les Pays-Bas, en Italie, en Angleterre et dans le nord de l'Europe. Après le retour de Rode en France, en 1808, il lui succéda à Pétersbourg dans la place de violon solo de l'empereur de Russie. Son séjour dans cette ville se prolongea pendant six ans. En 1812, il lutta à Milan avec Paganini. Lorsqu'il revint à Paris, en 1815, le roi Louis XVIII le nomma premier violon de la musique de sa chambre; plus tard Lafont joignit à cette place le titre de premier accompagnateur de la duchesse de Berry. Depuis cette époque, il s'est fait entendre souvent dans de grands concerts à l'Opéra et ailleurs; partout le public l'a accueilli avec des applaudissemens justifiés par son beau talent. En 1851 il a fait, avec le célèbre pianiste Henri Herz, un nouveau voyage en Allemagne; deux ans après il a visité la Hollande, et dans l'été de 1858 il a parcouru une partie de la France.

On connaît de cet artiste : 1^o 1^{er} concerto pour violon et orchestre, Paris, Lemoine. 2^o Deuxième *idem* (en *ut* mineur), Paris, Leduc. 3^o Troisième *idem*

(en *mi* mineur), Paris, Janet. 4^o Quatrième *idem* (en *ré*), *ibid.* 5^o. Cinquième *idem* (en *ut*), *ibid.* 6^o Sixième *idem* (en *la*), Paris, Érard. 7^o Septième *idem*, *ibid.* 8^o Fantaisie sur les airs de *la Vestale*, avec orchestre, *ibid.* 9^o 1^{er} et 2^e airs russes variés pour violon et orchestre, Paris, Leduc. 10^o *Souvenirs du Simplon*, airs suisses variés pour violon et orchestre. 11^o Grande fantaisie et variations sur la romance d'*Otello*, avec orchestre, Paris, A. Petit. 12^o Grande fantaisie et variations sur des thèmes de la *Gazza Ladra* et de *Cenerentola*, avec orchestre, *ibid.* 13^o Ronde d'*Emma* variée, avec orchestre, *ibid.* 14^o Grande fantaisie sur des airs de *Léocadie*, avec orchestre, Paris, Pleyel. 15^o *Andante et boleros* pour violon principal, 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse, Vienne, Leidersdorf. 16^o Rondeau brillant (en *la*), avec accompagnement de quatuor, *ibid.* 17^o Troisième et quatrième airs variés pour violon principal, avec accompagnement de violon, alto et violoncelle, Paris, Érard. 18^o *Les Chevaliers de la Fidélité*, variations pour piano, violon et cor, Paris, Janet. 19^o Environ vingt duos, fantaisies et airs variés pour piano et violon, en société avec différens pianistes, tels que MM. Kalkbrenner, Herz, M^{me} Hérault, etc. 20^o Duo pour harpe et violon, Paris, Janet. 21^o Environ deux cents romances dont plusieurs ont eu un succès de vogue, Paris, chez tous les éditeurs de musique. 22^o Plusieurs morceaux inédits, dont un pour violon et orgue. M. Lafont a composé deux opéras ; le premier, en un acte, intitulé *Zélie et Terville*, a été représenté au théâtre Feydeau, en 1803, et n'a point réussi ; le second a été écrit à Pétersbourg, pour le théâtre particulier de l'empereur, appelé *L'Ermilage*, puis a été représenté au théâtre Français. M. Lafont est chevalier de la Légion d'honneur.

M^{me} Lafont a eu de la réputation comme cantatrice. Depuis plusieurs années, elle a cessé de se faire entendre en public.

LAGARDE (N. DE), musicien ordinaire de la chambre du roi, fut choisi en 1757 pour maître de musique des enfans de France. Il possédait une voix de basse fort belle, fort étendue surtout, et passait pour un chanteur habile. La Borde dit que rien n'était plus parfait que des duos chantés par Lagarde et par Jéliotte ; ces deux artistes faisaient, dit-il, le charme des soupers de leur temps. En 1751, Lagarde écrivit l'acte d'*Églé* dans l'opéra intitulé *Les nouveaux Fragmens* : cet ouvrage fut accueilli avec faveur ; le public applaudissait surtout un chœur et les airs de danse. On a aussi de ce musicien trois livres de duos de table, quinze livres d'airs à chanter, plusieurs cantates, parmi lesquelles on citait particulièrement celle d'*Énée et Didon*, et *La Musette*, cantatille. Ces petites pièces ne manquent pas d'une certaine mélodie naturelle : elles ont eu un succès prodigieux dans leur nouveauté, et Lagarde passait pour n'avoir point de rival dans ce genre de composition. Ce musicien vivait encore en 1780.

LAGETTO (...), luthier italien, fixé à Paris sous le règne de Louis XIV, a fait des violons qui ont été recherchés dans le dix-huitième siècle. Ils sont fabriqués sur le modèle de ceux d'André Amati, et sont vernis à l'esprit de vin.

LAGKNER (DANIEL), organiste à Losdorp, au commencement du dix-septième siècle, naquit à Marchpurg, dans la Styrie, et fut en dernier lieu compositeur du comte de Loseinstein. On ignore l'époque de sa mort. Ses ouvrages imprimés sont : 1^o *Melodia funebris 6 vocum*, Vienne, 1601, in-fol. 2^o *Soboles musica, id est cantiones sacre 4—8 vocum*, Nuremberg, 1602. 3^o *Florum Jesseorum semina vocibus quatuor per musicos numeros disseminata*, etc., Nuremberg, 1607, in-4^o. 4^o *Neuwe teutsche Lieder mit 4 Stimmen* (Nouvelles chansons allemandes à 4 voix), Nuremberg, 1606, in-4^o.

LAGO (JEAN DEL), contrapuntiste, né à Venise au commencement du seizième

siècle, a publié un livre élémentaire intitulé : *Breve introduzzione alla musica misurata*, Venezia, 1540, in-8°. C'est le même auteur que Possevin appelle *Joannes de Lacu* (*Biblioth. Selectæ, lib. XV, tom. 2, p. 225*).

LAGRANGE (JOSEPH-LOUIS), illustre géomètre, naquit à Turin le 25 janvier 1736, de parens français d'origine. Il ne parut pas d'abord avoir de penchant pour les mathématiques ; mais à l'âge de seize ans, il commença à étudier les ouvrages des anciens géomètres ; un an après, la lecture d'un mémoire de Halley développa tout à coup son goût pour l'analyse moderne. Deux années d'études lui suffirent pour être au courant de la science. Dès 1754 il fit paraître un premier écrit sur une série de son invention pour les différentielles et les intégrales d'un ordre quelconque. Depuis lors, de beaux mémoires et des ouvrages importans sur les principaux objets de la science se succédèrent avec rapidité. Ce n'est point ici le lieu d'en examiner la valeur. Je ne dois citer que ceux de ses travaux qui ont du rapport avec la musique. En première ligne se présente sa dissertation sur la propagation du son, insérée dans le premier volume des Mémoires de l'Académie de Turin (1759), et dont Montucla a donné une analyse dans le *Journal Étranger* (mai, 1760). On trouve dans cette analyse le résumé suivant du travail du grand géomètre :

« M. de Lagrange s'attache d'abord à montrer l'insuffisance de la théorie de Newton, et à l'aide de la méthode des variations, il résout la question par les principes directs et lumineux de la dynamique. Toutes les propriétés de la transmission du son sont renfermées dans la formule générale de M. De Lagrange. Voici les conséquences principales qu'il en tire : 1° Que la vitesse du son ne dépend aucunement de la vitesse ou de la force de l'ébranlement imprimé à l'air ; 2° que le son se propage également de tous les côtés

du corps qui le produit ; 3° que la vitesse est la même dans toute l'étendue de la fibre élastique ; 4° que cette vitesse ne dépend point de la longueur de cette fibre, c'est-à-dire, que le son se transmet avec la même vitesse dans un air libre et dans celui qui est renfermé. La plupart de ces conséquences étaient, il est vrai, déjà connues par l'observation ; mais nous pensons qu'il n'y a aucun physicien qui méconnaisse le mérite d'avoir déduit ces faits d'une solide théorie. »

Dans le même mémoire, Lagrange fournit une nouvelle théorie de la formation des échos ; il la tire du développement de quelques cas de sa formule. On trouve dans le dernier chapitre la solution du problème du troisième son, qui a servi de base à la Théorie musicale de Tartini.

Taylor avait déterminé dans son livre : *Methodus incrementorum directa et inversa* (Lond., 1715), la courbe que forme une corde vibrante, tendue par un poids donné, en supposant : 1° Que la corde, dans ses plus grandes excursions, s'éloigne peu de la direction rectiligne de l'axe ; 2° que tous ses points arrivent en même temps à l'axe. Il trouva que cette courbe est une trochoïde très-allongée ; ensuite il assigna la longueur du pendule simple qui fait ses oscillations dans le même temps que la corde vibrante fait les siennes ¹. D'Alembert, Euler et Daniel Bernouilli, qui s'étaient ensuite occupés de la solution de ce problème, en avaient rectifié la seconde partie, présentée en effet d'une manière trop arbitraire par Taylor ; mais leurs solutions, sans conduire à des résultats absolument satisfaisans, avaient donné lieu à des discussions animées, dans les mémoires de l'Académie de Berlin (années 1747, 1748, 1753, 1760). Lagrange se livra à une savante discussion de cette question dans le même volume de l'Académie de Turin qui a été cité précédemment ; puis il y revint dans le volume de

¹ Bossut. *Histoire des Mathématiques*, tome II, p. 132 et suiv.

1762, et présenta sur ce sujet une analyse aussi nouvelle que profonde. Depuis lors, il a perfectionné sa théorie dans les diverses éditions de sa *Mécanique analytique*. Lagrange s'était beaucoup occupé de recherches sur la musique des anciens; on assure que parmi ses papiers, recueillis après sa mort par l'Institut de France, il y a quelque chose sur ce sujet.

Les premiers travaux de Lagrange fixèrent sur lui les regards de toute l'Europe savante. En 1759 il fut nommé membre de l'Académie de Berlin. Frédéric II l'appela ensuite pour la présider, après la retraite d'Euler. En 1787, le roi de France lui accorda une pension de 6,000 livres, un logement au Louvre, et divers autres avantages pour qu'il allât se fixer à Paris: il s'y rendit immédiatement. Après la révolution il fut successivement professeur à l'école normale et à l'école polytechnique, membre de l'Institut, sénateur, comte de l'empire, et grand officier de la Légion d'honneur. Il mourut à Paris le 10 avril 1815, à l'âge de 77 ans.

LAGUERRE (ÉLISABETH-CLAUDE JACQUET DE), née à Paris, en 1669, se fit remarquer dès ses premières années par ses heureuses dispositions pour la musique. A peine âgée de quinze ans, elle parut à la cour et charma Louis XIV par son talent sur le clavecin; cette circonstance engagea M^{me} de Montespan à la garder trois ou quatre ans chez elle. Elle épousa ensuite Marin De Laguerre, organiste de St-Severin et de St-Gervais, dont elle eut un fils qui, à l'âge de huit ans, étonnait ceux qui l'entendaient jouer du clavecin, mais qui mourut dans sa dixième année. M^{me} De Laguerre possédait un talent remarquable, pour son temps, dans l'art de préluder et d'improviser sur l'orgue et le clavecin. En 1694, elle fit représenter à l'Académie royale de musique *Céphale et Procris*, grand opéra de sa composition. Elle a publié trois livres de cantates à voix seule, un livre de pièces de clavecin, et un recueil de sonates pour le même in-

strument. En 1721, elle fit exécuter, dans la chapelle du Louvre, un *Te Deum*, pour la convalescence du roi. Elle mourut à Paris le 27 juin 1729, à l'âge de soixante-neuf ans, et fut inhumée à Saint-Eustache.

LAGUERRE (MARIE-JOSÉPHINE), cantatrice à l'Académie royale de musique, naquit à Paris en 1755. Admise d'abord dans les chœurs, en 1774, elle débuta en 1776 par le rôle d'*Adèle de Ponthieu*, musique de La Borde, et joua avec succès, au mois de juin de la même année, celui d'*Alceste*, qui venait d'être créé par sa rivale, Rosalie Levasseur. Douée d'une voix pure et touchante, plus jeune et plus jolie que M^{lle} Levasseur, avec qui elle partagea le premier emploi en 1778, à la retraite de M^{lle} Arnould, elle aurait acquis une grande réputation, si son inconduite n'eût avili ses talens et arrêté leurs progrès. Piccini lui avait enseigné son rôle d'*Iphigénie en Tauride*, qu'elle chanta fort bien à la première représentation; mais à la seconde elle était ivre en entrant en scène; elle chancelait et balbutiait au point d'exciter le rire et les huées du public. M^{lle} Arnould dit plaisamment à cette occasion que c'était *Iphigénie en Champagne*. Elle mourut à Paris le 14 février 1785, à l'âge de vingt-huit ans. On trouva dans son portefeuille sept à huit cent mille francs en billets de la caisse-d'escompte; et elle laissa en outre 40 mille livres de rente, deux maisons et beaucoup de bijoux.

LAHALLÉ (PIERRE), est né à Rouen le 9 novembre 1785, d'une bonne famille du pays de Caux. Il était encore enfant lorsqu'il perdit son père, négociant aisé dont la fortune fut ensuite dilapidée. Jeune encore, il se rendit à Paris et s'y livra à l'étude des mathématiques. Peu fortuné, il chercha des ressources pour son existence dans l'enseignement de cette science. Il a publié aussi divers ouvrages originaux ou traduits de l'anglais, et a coopéré à la rédaction de plusieurs journaux, entre autres au *Mercure du dix-neuvième siècle*, auquel il a fourni plusieurs articles relatifs

à la musique, ainsi qu'au supplément de la *Biographie universelle des contemporains*, publiée par Rabbe et M. de Boisjolin; mais aucun de ces travaux n'a pu le tirer de sa position précaire, ni lui créer une position dans le monde littéraire. Après la révolution de juillet 1830, un des anciens amis de M. Lahalle, ayant été nommé préfet d'un département, l'emmena avec lui pour s'aider de ses conseils et de son expérience, et celui-ci quitta Paris; malheureusement une santé délabrée et la perte totale de la vue ne laissait d'autre espoir à ce littérateur que de voir bientôt arriver la fin d'une vie agitée et malheureuse. M. Lahalle a publié un livre intitulé : *Essai sur la musique, ses fonctions dans les mœurs, et sa véritable expression*; suivi d'une *bibliographie musicale*, Paris, Rousselon, 1825, 1 vol. in-18 de 196 pages. Cet ouvrage, dont le style est agréable, ne renferme que des vues d'une esthétique vague, dont les applications ne présentent point d'utilité pour l'art. Les réflexions de l'auteur contre l'imitation en musique, insérées dans le chapitre intitulé *Bornes de l'art* (p. 74 et suiv.), sont ce qu'il y a de plus utile dans le livre.

LAHARPE (JEAN-FRANÇOIS DE), critique célèbre et poète, naquit à Paris le 20 novembre 1759. De brillantes études faites au collège d'Harcourt lui préparèrent des succès; mais son début ne fut point heureux. Quelques vers satiriques contre le directeur de ce collège lui furent attribués et le firent enfermer d'abord à Bicêtre, ensuite au Fort-Lévéque. A l'âge de vingt ans il publia ses premières productions qui consistaient en plusieurs héroïdes, genre de poésie alors à la mode. Quelques tragédies, parmi lesquelles on remarque *Warwick*, *Philoctète* et *Virginie*, des discours, des éloges et des poèmes couronnés par l'Académie française et par quelques autres sociétés littéraires, les traductions de Suétone et de la *Lusiade* de Camoëns, enfin la rédaction du *Mer-*

cure de France, et l'*Abbrégé de l'histoire générale des voyages* de l'abbé Prévost, remplirent sa vie jusqu'en 1786. A cette époque il commença au lycée le cours de littérature française qu'il continua pendant quatre ans, dont il a ensuite publié la rédaction, et qui est un de ses plus beaux titres au souvenir de la postérité. Après avoir adopté avec enthousiasme les principes de la révolution française, et même après avoir porté jusqu'au fanatisme l'ardeur des réformes démagogiques, il chanta la palinodie, attaqua ce qu'il avait encensé, se fit exiler de Paris, y revint, reprit son cours, et mourut le 11 février 1805, dans sa soixante-quatrième année. En 1777 Laharpe était chargé de la rédaction du *Journal de politique et de littérature*; il y fit insérer, le 5 mars, à propos d'une reprise d'*Iphigénie en Aulide*, une critique de la musique de Gluck, qui lui attira une piquante réponse de Suard, dans le *Journal de Paris*, sous le pseudonyme de l'*Anonyme de l'augirard*. Laharpe publia, le 25 du même mois dans son *Journal*, une assez longue réplique qui fut suivie de plusieurs autres lettres de l'anonyme. Le 5 octobre de la même année, Laharpe entra dans cette polémique, et publia un long article critique à propos de l'annonce d'*Armide*. Ce fut le signal d'une nouvelle lutte plus ardente que la première : des réponses de tout genre furent adressées au critique. Toutes ces pièces ont été réunies dans le volume intitulé *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck*. Longtemps après, Laharpe a reproduit ses idées sur ce sujet dans son *Cours de Littérature* (III^e partie, liv. 1^{er}, chap. 6, IV^e section), mais avec beaucoup plus de développement.

LAHOU (JEAN-FRANÇOIS-JOSEPH), né à Lille, le 10 avril 1798, a été admis comme élève au conservatoire de Paris, en 1815. Après y avoir fini ses études, il entra au théâtre de l'Odéon comme première flûte

pendant les années 1818 et 1819; puis il fut appelé en Hollande, où il eut pendant deux ans les fonctions de chef de musique du 9^e régiment. Devenu, en 1822, première flûte du Théâtre Royal de Bruxelles, il conserva cette place pendant quinze ans, et y joignit le titre de première flûte solo du roi des Pays-Bas. A l'époque de l'organisation du conservatoire de Bruxelles, il y a été nommé professeur, et il occupe encore aujourd'hui cette position. On lui doit des élèves distingués parmi lesquels on remarque MM. Aerts, Derudder, Léonard et Demeurs. M. Lahou a publié :

- 1^o Concerto pour flûte, Anvers, Schott.
- 2^o Fantaisies et airs variés pour flûte principale.
- 3^o Trois duos pour 2 flûtes.

LAHOUSAYE (PIERRE), violoniste distingué, naquit à Paris le 12 avril 1755. Doué des plus heureuses dispositions, il apprit seul la musique à l'âge de sept ans, et parvint, sans avoir eu de maître, à jouer agréablement du violon. Piffet, musicien de l'Opéra, surnommé *le grand nez*, lui donna ensuite des leçons et le mit en état de jouer au concert spirituel, avant d'avoir atteint sa dixième année. Quelque temps après, Lahoussaye fut introduit chez le comte de Senneterre, où il eut le bonheur d'entendre les plus célèbres violonistes de l'époque, entre autres Pagin, Gaviniès, Pugnani, Giardini. Van Maldere, et Dominique Ferrari. Rassemblés un jour dans cette maison, plusieurs de ces artistes jouèrent chacun une sonate, et remarquèrent l'enthousiasme du jeune homme : Ferrari lui présenta son violon, et Lahoussaye, après avoir préludé d'une manière brillante, exécuta de mémoire plusieurs traits de la sonate de Tartini qu'il venait de faire entendre. Des félicitations lui furent adressées par ces maîtres habiles, et Pagin le prit pour son élève, puis le fit entrer chez le comte de Clermont, en qualité de violoniste de ses concerts. Cependant un vif désir de voir et d'entendre Tartini tourmentait Lahoussaye, malgré l'heureuse position où il se trouvait. Une

occasion favorable se présenta pour réaliser ses vœux à cet égard. Le prince de Monaco le prit à son service et l'emmena en Italie. Arrivé à Padoue, son premier soin fut de se rendre à l'église où Tartini devait jouer un concerto. *Rien*, disait-il longtemps après, *ne saurait exprimer la surprise et l'admiration que me causèrent la justesse, la pureté du son, le charme de l'expression, la magie de l'archet, enfin toutes les perfections dont le jeu de Tartini venait de m'offrir le modèle.* Ce grand artiste l'accueillit avec bonté, et retrouvant en lui les principes de son école que le jeune violoniste avait puisés chez Pagin, il lui donna des leçons.

Rappelé par le prince de Monaco, Lahoussaye dut s'éloigner à regret de Padoue; mais arrivé à Parme, il y trouva un engagement avantageux à la cour de l'infant don Philippe et l'accepta. Traetta était alors maître de chapelle du prince; il enseigna au jeune violoniste les élémens de la composition, et lui fit écrire, pour l'exercer, beaucoup d'airs de ballets dans ses opéras. Comblé de témoignages de bonté par le prince, mais désireux de revoir encore celui qu'il appelait *le maître des maîtres*, Lahoussaye retourna à Padoue près de Tartini, dont il reçut encore des leçons jusqu'en 1769. Devenu ensuite chef d'orchestre dans plusieurs grandes villes de l'Italie, il déploya un rare talent dans les fonctions de cet emploi. Après quinze ans de séjour dans ce pays, il suivit Guglielmi à Londres en 1772, pour y diriger l'orchestre de l'Opéra italien. De retour à Paris en 1775, il y eut en 1779 la direction de l'orchestre du concert spirituel, et en 1781 celle de l'orchestre de la Comédie italienne. En 1790 il partagea avec Puppo les fonctions de chef d'orchestre du théâtre de *Monsieur*, qui prit ensuite le nom de *théâtre Feydeau*. Il occupait encore ce poste en 1800, et je l'y ai connu, dirigeant l'excellent orchestre de cette époque avec un rare talent. C'était un beau vieillard dont la figure calme, les

traits réguliers, et les cheveux blancs flottans sur ses épaules, inspiraient le respect. A la réunion des deux théâtres Favart et Feydeau, il perdit son emploi, et ce digne artiste, qui avait rendu tant de services à l'art et en particulier au théâtre, fut mis à la retraite sans obtenir de pension. Dans l'origine de la formation du Conservatoire, il avait été nommé un des professeurs de violon de cette école : compris au nombre des maîtres dont la réforme fut décidée en 1802, il perdit encore cette place. On dit que le chagrin qu'il eut des malheurs qui le frappaient dans sa vieillesse, le porta à des excès d'intempérance dans ses dernières années, et qu'il tomba dans une profonde misère. Le besoin l'avait obligé d'accepter une place de second violon à l'Opéra ; mais en 1815 la diminution de ses forces et une atteinte de surdité ne lui permirent plus de faire son service, et il fut réformé. Il est mort à Paris, vers la fin de 1818, à l'âge de soixante-dix-neuf ans. Peu de violonistes ont eu une manière plus grande et plus belle que Lahoussaye : la justesse de son intonation était parfaite, et le son qu'il tirait de l'instrument était pur et vigoureux. Je me souviens de lui avoir entendu jouer la *sonate du diable*, de Tartini, de manière à exciter autant d'étonnement que de plaisir, quoiqu'il ne fût déjà plus jeune. Il a publié à Paris un œuvre de sonates pour le violon, et a laissé en manuscrit douze concertos d'église pour le même instrument, sept œuvres de sonates, et trois œuvres de duos. On ignore qui a recueilli ses manuscrits après sa mort.

LAINEZ ou LAINÉ (ÉTIENNE), acteur de l'Opéra, était fils d'un jardinier et naquit à Vaugirard, près de Paris, le 25 mai 1755. On dit que Berton (père), directeur de l'Opéra, l'ayant entendu chanter dans une rue où il vendait de la salade, et lui trouvant une assez bonne voix et de la justesse, le demanda à ses parens, et lui fit apprendre la musique. Lainez parut en public pour la première fois en 1770.

à l'époque du mariage de Louis XVI, dans un acte de ce qu'on appelait alors des *Fragmens*. Il fut ensuite admis à l'école de chant et de déclamation de l'Opéra (en 1771), et débuta en 1775, dans des rôles de peu d'importance. Ses succès le firent choisir pour doubler Legros dans *Alceste*, en 1777, et dans *Armide*, l'année suivante. Après que Legros eut pris sa retraite, il devint chef de l'emploi de premier ténor, appelé alors *haute-contre*, et pendant quarante-deux ans que dura sa carrière théâtrale, il créa beaucoup de rôles qui lui firent plus d'honneur comme acteur que comme chanteur, particulièrement ceux d'Énée dans *Didon* ; de Dardanus ; de Rodrigue dans *Chimène* ; de Polynice dans *OEdipe à Colonne* ; de Licinius dans la *Festale* ; de Trajan, de Cortez, etc. Une physionomie expressive, une démarche noble et aisée, une action dramatique pleine de chaleur, étaient les qualités qui distinguaient cet acteur et lui procuraient de brillans succès, quoiqu'il portât souvent l'énergie jusqu'à l'exagération. A l'égard de son chant, on ne peut rien imaginer de plus ridicule. Une voix criarde et chevrotante, l'absence de toute éducation vocale, si ce n'est d'une articulation fort nette du récitatif ; des sons gutturaux ou nasards mêlés à des cris ; voilà ce qu'on remarquait dans le chant du premier ténor de l'Académie royale de musique, et ce qui inspirait autant d'étonnement que de dégoût aux étrangers qui l'entendaient. Dès le commencement de la révolution de 1789, Lainez montra son attachement à la cause de la royauté. Applaudi et couronné par le parti royaliste à la fin de 1791, pour avoir chanté avec enthousiasme dans Iphigénie en Aulide : *Chantons, célébrons notre reine*, il fut sifflé à outrance quelques jours après par le parti contraire, qui le contraignit à s'excuser, à protester de son civisme, et à fouler aux pieds la couronne qui lui avait été décernée. Il se vengea de cette humiliation, après le

9 thermidor, par sa véhémence lorsqu'il chantait *le réveil du peuple*, au commencement de chaque soirée. Lainez se retira de l'Opéra le 1^{er} janvier 1812; puis il alla jouer quelques représentations à Marseille et à Lyon. Dans la même année il se chargea de la direction du théâtre de cette dernière ville; mais cette entreprise ne fut point heureuse; elle ruina sa fortune, et il fut obligé de l'abandonner vers la fin de 1816. Il revint alors à Paris, essaya de reparaitre à l'Opéra dans *Arvire et Evelina*, mais ne parut plus supportable et ne se soutint jusqu'à la fin de la représentation qu'à la faveur du souvenir de ses anciens services. Il retourna à Marseille, y resta quelques mois, puis revint encore à Paris, où il obtint, en 1817, une place de professeur de déclamation lyrique au Conservatoire de musique. Les chagrins et les infirmités empoisonnèrent ses dernières années. Il mourut le 15 septembre 1822, des suites de l'opération de la taille, dans la soixante-dixième année de son âge.

LAIOLLE. Voyez LAYOLLE.

LALANDE (MICHEL-RICHARD DE), surintendant de la musique de Louis XIV et de Louis XV, naquit à Paris le 15 décembre 1647, de parens pauvres. Son père était tailleur. Lalande fut le quinzième enfant de ce pauvre homme. Placé comme enfant de chœur dans l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, il y apprit la musique sous la direction de Chaperon, qui l'affectionnait à cause de sa jolie voix. La nature l'avait doué d'un esprit sérieux qui le portait au travail, et telle était son ardeur à l'étude, qu'il y passait souvent les nuits. Il apprit presque seul à jouer du violon, du clavecin, de la basse de viole et de plusieurs autres instrumens. A quinze ans il perdit sa voix par la mue, et sortit de la maîtrise où il avait été élevé. Un de ses beaux-frères le reçut généreusement chez lui, et donna chaque semaine des concerts pour qu'il eût occasion de se faire connaître. Le violon était l'instrument dont il jouait alors mieux que d'aucun autre; il

paraît toutefois qu'il n'y était pas des plus habiles, même pour son temps, car s'étant présenté à Lulli pour être admis dans son orchestre, il n'en fut point agréé. Le mauvais succès de sa démarche lui causa tant de chagrin, que de dépit il brisa son violon, et qu'il renouça pour toujours à cet instrument. Il se remit alors à l'étude de l'orgue et y fit de si grands progrès, qu'on le choisit pour desservir à la fois quatre orgues des églises de Paris, savoir, celles de Saint-Gervais, de Saint-Jean, des Jésuites et du petit Saint-Antoine. Le P. Fleureau lui confia la composition des symphonies et les chœurs de plusieurs tragédies destinées au collège des Jésuites : on fut satisfait de son travail. Plus tard il se présenta au concours pour la place d'organiste du roi : Louis XIV l'entendit à St-Germain, et Lulli, juge de ce concours, déclara que si la place devait être donnée au plus habile, elle lui appartenait : mais on le trouva trop jeune. Ce fut la seule fois que Lulli rendit justice à Lalande; on a fait la remarque qu'il ne savait pas le nom du concurrent lorsqu'il prononça en sa faveur.

Le maréchal de Noailles avait choisi Lalande pour enseigner la musique à ses filles; sur sa recommandation, le roi confia au jeune artiste l'éducation musicale des princesses qui furent ensuite duchesse d'Orléans et Madame la Duchesse. Reconnaissant des bontés du monarque, l'artiste mit tant de zèle dans l'exercice de ses fonctions, qu'il ne sortit du château de Versailles pendant trois ans que pour aller passer les nuits à Clagny, où Louis XIV lui avait donné un logement. Ce prince, qui aimait la personne et les talens de Lalande, le combla de faveurs. D'abord il lui donna la charge de maître de la musique de sa chambre; puis, en 1685, après la retraite des surintendans de la chapelle Dumont et Robert, lorsqu'il fut décidé qu'il y en aurait quatre qui serviraient par quartiers, il lui accorda une de ces places. On rapporte à ce sujet que Robert,

qui se retirait, ayant présenté Goupillet, l'archevêque de Reims, Minoret, et Lulli, son élève Colasse, chacun exaltant le mérite de son protégé et discutant le choix du quatrième surintendant, le roi leur dit : « Messieurs, j'ai accepté ceux que « vous m'avez présentés, il est juste que je « choisisse à mon tour un sujet de mon « goût, et c'est Lalande que je prends « pour remplir le quartier de Janvier. » Le choix de Louis XIV était le meilleur, car Lalande fut le plus habile compositeur français de son temps pour la musique d'église. En 1684, le roi lui fit épouser Anne Rebel, qui passait pour la meilleure cantatrice de sa chambre, fit les frais de la noce et dota la jeune femme. Lalande eut deux filles de ce mariage. Elles étaient douées de belles voix ; leur père ne négligea rien pour en faire des musiciennes distinguées. En 1784, il les fit entendre à Louis XIV qui, charmé de leur talent, les admit dans sa chapelle, et donna à chacune mille livres de pension. *La satisfaction que donnaient à Lalande des filles d'un tel mérite, dit un historien de la musique, ne fut pas de longue durée : la petite vérole les lui enleva en douze jours, à la même époque où la mort du dauphin mit toute la France en deuil.* Ces jeunes cantatrices moururent en 1711. Quelques jours après ce funeste événement, Lalande parut à la cour ; il n'osait approcher du roi ; mais ce prince l'appela et lui dit : « Vous avez perdu deux filles « qui avaient bien du mérite ; moi j'ai « perdu Monseigneur. » Plus il ajouta, en lui montrant le ciel : « Lalande, il faut « se soumettre. » A toutes ses largesses précédentes en faveur du surintendant de sa chapelle, Louis ajouta successivement le don de plusieurs pensions dont une de six mille livres sur l'Opéra, qui fut ensuite supprimée par arrêt du conseil, celui du cordon de l'ordre de Saint-Michel ; enfin il réunit dans sa personne les quatre places de maîtres de sa chapelle, avec tous leurs émolumens et avantages.

En 1722, Lalande perdit sa femme : le chagrin qu'il en eut lui fit désirer la solitude et le repos ; il supplia le roi de permettre qu'après quarante-deux ans de service il remit, gratuitement et sans aucune réserve, trois quartiers de l'emploi de maître de musique de la chapelle. Il présenta pour le remplacer Campra, Bernier et Gervais. Le roi récompensa le désintéressement de Lalande par une pension de trois mille livres. Cet artiste remarquable s'était remarié en 1725 à M^{lle} de Cury, fille d'un chirurgien de la princesse de Conti ; il mourut le 18 juin 1726, à l'âge de soixante-sept ans, après en avoir employé quarante-cinq au service de la cour.

Lalande a composé soixante motets avec chœurs et orchestre pour le service de la chapelle de Versailles ; ils ont été publiés avec beaucoup de luxe aux frais du roi, et divisés en vingt livres qui se relient ordinairement en dix volumes. Ces compositions qui étaient d'un style nouveau en France, à l'époque où ils parurent, démontrent que Lalande était doué d'imagination, et qu'il possédait surtout l'art de bien exprimer les paroles. Cependant les éloges qu'on en a faits sont exagérés ; rien n'est plus ridicule que de voir dans La Borde que *c'est depuis Lalande que les étrangers accordent aux Français la primauté dans la musique d'église sur toutes les nations de l'Europe* (Essai sur la musique, t. III, p. 440). En supposant qu'il ne soit question que de la musique d'église du style concerté, et du temps où Lalande écrivait, comment se fait-il que La Borde ait ignoré que toutes les formes de ce style se trouvent dans les ouvrages de Carissimi, et que Lalande l'a seulement approprié au goût français ? Ce compositeur eut incontestablement plus de génie que les Goupillet, les Minoret, et les autres faiseurs de musique d'église qu'on trouvait en France à la fin du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième ; mais ses productions paraîtraient bien pâles à côté de celles de Händel et de

Bach, qui furent presque ses contemporains. Lalande a écrit aussi la musique de *Mélicerte*, comédie de Molière, mêlée de chants, et le ballet des *Éléments*, dont le poète Roi avait fait les paroles. L'acte du *Feu* a été joué longtemps avec succès : il formait à lui seul une pièce entière. Ces ouvrages sont restés en manuscrit. Titon du Tillet assure que Lalande a travaillé à plusieurs opéras, mais qu'il n'a jamais permis qu'on en jouât rien sous son nom.

LALANDE (JOSEPH-JÉRÔME LEFRANÇAIS DE), célèbre astronome, né à Bourg (Ain), le 11 juillet 1752, fit ses études chez les jésuites, se fit recevoir avocat au barreau de Paris, et commença la pratique chez un procureur. Plus tard il abandonna la carrière du droit pour l'astronomie, qu'il étudia sous Messier, puis sous Lemonnier. Infatigable au travail, il fit beaucoup d'observations, et publia un grand nombre de livres ; mais il avait l'esprit étroit, et jamais il ne comprit la science dont il s'occupait, pendant plus de cinquante ans, que dans le mécanisme de ses détails. Il mourut à Paris le 4 avril 1807. Pendant les années 1765 et 1766, il avait fait un voyage en Italie, dont la relation, beaucoup trop prolixe, a été publiée sous le titre de *Voyage d'un Français en Italie*, Paris, 1769, 8 vol. in-8°, et 1786, 9 vol. in-12. On y trouve beaucoup de renseignemens sur la musique et les musiciens de l'Italie.

LALANDE (HENRIETTE-CLÉMENTINE MÉRIC), et non *Marie*, comme elle est appelée dans la *Biographie portative des contemporains*, n'est point fille d'un comédien, mais d'un directeur de musique d'une troupe de province, nommé *Lamiraux-Lalande*. Elle naquit à Dunkerque en 1798. Son père lui enseigna les élémens de la musique. Sa voix avait de la fraîcheur et du timbre, et son intelligence, ainsi que sa mémoire, étaient parfaites. On ne lui donna d'abord d'autre éducation vocale que les rôles qu'on lui fit apprendre. En 1814 elle parut pour la première

fois au théâtre de Nantes, et son début fut heureux. Je l'entendis à Douai, en 1815 ; elle était alors une des plus agréables actrices d'opéra-comique qu'on pût entendre sur les théâtres de province. Jusqu'en 1822, elle continua de jouer dans les villes les plus importantes de France, et partout avec succès. Le bruit de son talent d'instinct était parvenu à Paris, et l'administration du *Gymnase dramatique*, qui avait obtenu l'autorisation de faire jouer l'opéra-comique sur son théâtre, lui offrit un engagement qu'elle accepta. Elle était alors âgée de vingt-quatre ans. Mais à peine fut-elle arrivée à Paris, qu'elle comprit, en écoutant les bons chanteurs du théâtre italien, que les premières notions de l'art lui manquaient absolument. Sa voix s'était développée, avait acquis du timbre et de la souplesse ; mais elle ignorait les principes de l'émission du son et de la vocalisation. Garcia lui enseigna de cet art ce qui était indispensable pour chanter le rôle d'*Angélique*, dans les *Folies amoureuses*, pastiche arrangé par M. Castil-Blaze sur des morceaux tirés des opéras de Rossini, de Cimarosa, de Paer et de Generali. Elle parut pour la première fois, à Paris, dans ce rôle, le 5 avril 1825, et le succès qu'elle y obtint fit naître les plus belles espérances pour son avenir. Ce fut à cette époque qu'elle devint la femme de Méric, alors corniste au théâtre de l'Opéra-Comique. Un engagement avait été offert à M^{me} Lalande par l'administration de ce dernier théâtre ; mais elle suivit le conseil, qui lui fut donné par Garcia, d'aller en Italie. Arrivée à Milan en 1824, elle y prit des leçons de Bonfichi, puis de Banderali. Au mois de novembre de la même année, elle se rendit à Venise où elle débuta dans la saison du carnaval. Ignorée dans cette ville aussi bien que dans tout le reste de l'Italie, elle ne fut point annoncée avec éclat ; mais à peine eut-elle été entendue, que sa réputation s'étendit avec rapidité. Elle chanta pendant cette saison, avec un succès tou-

jours croissant, dans l'*Egilda* de Pavesi, dans l'*Ilda d'Avenel*, de Morlacchi, et dans le *Crociato* de Meyerbeer. Morlacchi qui l'avait entendue, et qui avait reconnu en elle les qualités d'un beau talent, la fit engager immédiatement pour le théâtre de Munich, où elle joua au printemps suivant dans l'*Élisabeth*, la *Semiramide*, et le *Mosè* de Rossini, *Don Juan* de Mozart et *Egilda* de Pavesi. Rappelée ensuite en Italie, elle chanta à la foire de Brescia dans *La Donna del Lago* et dans *Rosa bianca e Rosa rossa* de Mayer; puis elle alla à Crémone pour l'ouverture du nouveau théâtre, et enfin elle retourna à Venise, où la rappelait le désir de tous les amateurs. Elle y chanta avec de nouveaux succès l'*Alcibiade* de Cordella, le *Mosè*, la *Zelmire* de Rossini, et l'*Arđano e Dartula* de Pavesi. Depuis lors jusqu'à la fin de 1829, elle se fit entendre sur les principaux théâtres de l'Italie, et partout elle excita l'enthousiasme. Il paraît toutefois que vers les derniers temps, une altération commença à se faire sentir dans son organe, car lorsqu'elle parut au théâtre Favart, à Paris, le 2 octobre 1830, dans l'*Ultimo giorno di Pompeia* de Pacini, on ne lui trouva point ce charme qui lui avait procuré ses succès en Italie. Après un assez long séjour à Paris, où sa voix ne parut point recevoir d'amélioration sensible, elle s'est, dit-on, rendue en Espagne en 1835. Aucun renseignement ne m'est parvenu depuis lors sur cette cantatrice.

Une notice biographique sur M^{me} Méric-Lalande a été publiée avec son portrait dans l'almanach musical intitulé : *Teatro della Fenice*, Venise, 1826, in-18.

LALLEMAND (JEAN-BAPTISTE-JOSEPH), médecin de Stanislas, roi de Pologne, né à Langres le 28 août 1705, vivait encore en 1762. Il était à cette époque directeur de la Faculté de médecine de Paris. Au nombre de ses ouvrages, il y en a un qui a pour titre : *Essai sur le mécanisme des passions en général*, Paris, 1751,

in-12. Il y traite des effets de la musique, et analyse principalement la manière dont le chant et la musique instrumentale agissent sur les passions.

LALOUETTE (JEAN-FRANÇOIS), né à Paris en 1651, apprit la musique à la maîtrise de Saint-Eustache, et eut des leçons de violon de Guy-Leclerc, violon de la grande bande du roi. Lulli, qui lui enseigna la composition, le prit pour un des violons de son orchestre, lorsqu'il eut l'entreprise de l'Opéra. Lalouette, qui passait pour un des meilleurs violonistes de son temps, fut ensuite chef d'orchestre du même spectacle et battit la mesure pendant neuf ans. Il était quelquefois employé par Lully pour écrire les récitatifs de ses opéras; mais on dit que ce compositeur jaloux l'obligea de céder sa place de chef d'orchestre à Colasse, parce qu'il s'était vanté d'avoir composé quelques-uns des plus beaux airs des opéras de son maître. Lalouette eut la place de maître de musique à l'église Notre-Dame de Versailles. Il mourut dans cette ville le 1^{er} septembre 1728, à l'âge de soixante-dix-sept ans. Il composa la musique de plusieurs ballets et intermèdes pour l'Opéra; ces ouvrages sont restés en manuscrit. On a gravé de sa composition : 1^o Motets à plusieurs voix, 1^{er} livre, Paris, in-fol., sans date. 2^o *Miserere*, 2^e livre de motets, *ibid.*

LAHMEYER (J.-F.), maître de musique du séminaire, et organiste de l'église St-Égide, à Hanovre, actuellement vivant, est auteur d'un ouvrage qui a pour titre : *Handbuch der Harmonielehre, oder Anweisung zur Theorie der Musik. Zunächst zum Selbstunterricht für Seminaristen, und angehende Orgelspieler bestimmt* (Manuel de la science de l'harmonie, ou instruction sur la théorie de la musique, etc.), Hanovre, 1825, in-fol. Cet ouvrage a pour base la théorie de M. Godefroid Weber (*voy.* ce nom).

LAMARCHE (FRANÇOIS DE), docteur en théologie, chanoine, conseiller et direc-

teur de la chapelle de l'évêque d'Eichstadt, en Bavière, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il a publié un traité élémentaire de musique en forme de dialogue, à l'usage des élèves des écoles, sous ce titre : *Synopsis musica, oder Kleiner inhalt wie die jugend und andere Kurzlich und mit geringer Mühe in der Musica auch Instrumenten abzureichten*, Munich, 1656, in-8°.

LAMARCK (JEAN-BAPTISTE-ANTOINE DE MONNET, chevalier de), naturaliste distingué, né le 1^{er} août 1744 à Bazentin, entre Bapaume et Alberte, mort à Paris, le 18 décembre 1829, fut d'abord officier au régiment de Beanjolais, et plus tard directeur des herbiers du cabinet d'histoire naturelle, professeur de zoologie, membre de l'Académie des sciences et de plusieurs autres sociétés savantes. On a de ce savant beaucoup d'ouvrages sur les sciences naturelles, particulièrement une *Histoire naturelle des animaux sans vertèbres* qui jouit de beaucoup d'estime. Il n'est cité ici que pour un mémoire qui a été publié dans le Journal de physique (ann. 1800), et qui a paru séparément sous ce titre : *Mémoire sur la matière du son*, Paris, Belin, in-4° de 16 pages. Dans ce morceau curieux, Lamarck attribue les phénomènes du son, non à la vibration de l'air et des corps sonores, mais à l'existence d'un fluide éthéré, très-subtil, et d'une grande rareté. C'est à ce même fluide qu'il attribue les phénomènes de la chaleur. Cette opinion, absolument contraire à toutes les théories, ne soutient pas le plus léger examen. Lamarck ne s'est point aperçu qu'il détruisait lui-même son système par l'excessive rareté de son fluide, car il est évident qu'il ne pourrait suffire à des émissions de masses sonores telles que de certains grands orchestres, et des chœurs nombreux de chanteurs.

LAMARE (JACQUES-MICHEL HUREL DE), célèbre violoncelliste, naquit à Paris le 1^{er} mai 1772, de parents peu fortunés

dont il était le septième enfant, mais le fils unique. A l'âge de sept ans il entra chez les pages de la musique du roi où son caractère aimant et généreux lui fit des amis de tous ses camarades, des professeurs et du gouverneur. Il y reçut une bonne éducation musicale et littéraire. Lorsqu'il eut atteint l'âge de quinze ans, Duport lui donna les premières leçons de violoncelle. Il semblait être né pour cet instrument ; ses succès tinrent du prodige. Rentré dans sa famille avant d'atteindre sa dix-septième année, il vit bientôt après éclater les orages de la révolution. La nécessité de pourvoir à son existence et à celle de ses parents lui fit chercher une ressource dans son talent, qu'un travail obstiné développait avec rapidité. En 1794 il entra à l'orchestre du théâtre Feydeau, et il y resta jusqu'en 1800. Les concerts de ce théâtre, si célèbres dans ce temps, lui fournirent l'occasion de se faire connaître et de se placer au premier rang parmi les violoncellistes français. Déjà il avait été admis au Conservatoire, en qualité de professeur de violoncelle ; mais il ne garda pas longtemps cet emploi, car il partit au commencement de 1801 pour un voyage en Allemagne et en Russie. Arrivé à Berlin, il y fut présenté au prince Louis-Ferdinand de Prusse (*voy.* ce nom), qui l'accueillit avec le plus vif intérêt, s'enthousiasma pour son talent, et fit souvent de la musique avec lui. La dernière fois que Lamare vit ce prince, avant son départ pour la Russie, il en reçut une bague avec la demande de l'échanger contre une autre qui appartenait à l'artiste. Touché de tant de bonté, Lamare a conservé toute sa vie le souvenir de ce malheureux prince, si digne d'une meilleure destinée.

Arrivé en Russie, de Lamare y vécut alternativement à Pétersbourg et à Moscou, fut attaché au service de l'empereur et donna des concerts où son talent excita toujours le plus vif enthousiasme. Son séjour en Russie se prolongea jusqu'à la fin de 1808. Il reprit alors la route de

France par la Pologne et l'Autriche, et arriva à Paris au mois d'avril 1809. Au mois de mai suivant il donna à l'Odéon un concert où son talent ne produisit pas l'effet que ses amis espéraient ; une longue absence de cette ville lui avait laissé de l'incertitude sur le goût du public : il n'eut pas dans cette séance l'assurance qu'on attendait de lui. Depuis lors il ne parut plus en public à Paris ; mais on l'entendit dans les cercles particuliers, et loin qu'on trouvât son talent diminué, on reconnut qu'il avait acquis plus de fini. Il était d'une habileté prodigieuse dans les difficultés ; mais il était surtout admirable lorsqu'il exécutait des quatuors ou qu'il accompagnait : aucun violoncelliste, à mon avis, n'entrait aussi bien que lui dans l'esprit de la musique, et n'en faisait aussi bien ressortir les beautés.

Dans un voyage qu'il fit en Normandie, il connut une dame qui, charmée de son beau talent, et touchée par les excellentes qualités qu'elle remarquait en lui, devint sa femme, le 15 mai 1815. Dès lors, il renonça à la carrière d'artiste, quoiqu'il continuât de l'être par son amour pour l'art. Il vécut heureux pendant quelques années ; mais la perte de deux enfans lui causa un chagrin profond qui paraît avoir été l'origine d'une phthisie du larynx à laquelle il succomba le 27 mars 1825, à l'âge de près de cinquante-deux ans. Il cessa de vivre à Caen ; mais il fut inhumé à Saint-Contest, près de cette ville, où il possédait une maison de campagne.

Il me reste à signaler un fait singulier, peu commun dans l'histoire des arts, et entièrement inconnu dans les pays étrangers, mais qui n'est un mystère pour aucun artiste français, et que la vérité m'oblige à publier. Il existe sous le nom de Lamare des concertos et des airs variés pour le violoncelle qui ont obtenu de brillans succès, et dont on a remarqué les formes originales autant que la piquante harmonie : tous ces ouvrages ont été composés par M. Auber pour son ami M. de Lamare.

Telle était l'impossibilité où se trouvait celui-ci d'écrire lui-même de la musique analogue au caractère de son talent d'exécution, qu'il n'a jamais pu fournir à M. Auber le moindre trait qu'on pût intercaler dans un morceau. Ce ne fut pas sans peine que sa probité se résolut au subterfuge qui trompa le public sur le nom du véritable auteur de ces compositions ; mais il ne pouvait faire connaître son talent d'exécution que dans de la musique composée spécialement pour lui ; et pour écrire cette musique, M. Auber, qui ne se destinait point alors à la profession de compositeur, n'avait mis qu'à cette condition sa plume au service de son ami. Lorsqu'il se présenta des occasions de déclarer la vérité à ce sujet, M. de Lamare les saisit toujours avec empressement. Les compositions connues sous le nom de cet artiste sont : 1^o Quatre concertos pour violoncelle et orchestre (en *la mineur, ré, si bémol et la majeur*), Paris, Pleyel. 2^o Air varié *idem*, op. 4, *ibid.* 5^o Duos pour 2 violoncelles, op. 5, Paris, Janet.

LAMBERT, compositeur français, vécut dans la première moitié du seizième siècle. Il ne serait pas impossible que son nom de famille ait été *Naik* ; car il y a eu un musicien ainsi nommé, dont le prénom était *Lambert*. Quoi qu'il en soit, les Italiens lui donnèrent le sobriquet tantôt de *il Caldarino* (le petit chaudron), tantôt *il Caldarajo* (le chaudronnier), ce qui pourrait faire penser qu'il avait eu d'abord cette profession. Quelques madrigaux de Lambert ont été imprimés avec ceux d'Antoine Barré, dans la collection intitulée : *Primo libro delle muse a quattro voci, Madrigali ariosi di Antonio Barré, e altri diversi autori*, Rome, 1555, Ant. Barré, in-4^o.

LAMBERT (MICHEL), musicien et maître de chant à Paris, dans le dix-septième siècle, eut à la cour de France la réputation d'un des meilleurs musiciens de son temps. Il naquit en 1610, à Vivonne, près de Poitiers, et vint fort jeune à Paris.

Le cardinal de Richelieu l'admit près de sa personne, et voulut prendre soin de sa fortune. Il chantait d'une manière agréable, et jouait bien du luth, du théorbe et du clavecin. Le cardinal lui fit avoir la charge de maître de musique de la chambre du roi; dès lors il eut tant de vogue, qu'il ne put satisfaire aux demandes de toutes les personnes de condition qui voulaient avoir de ses leçons. Il était homme d'esprit, bon convive, et fort plaisant dans sa manière de conter. Quelques vers de la troisième satire de Boileau font voir qu'on recherchait avec empressement les occasions de se trouver avec lui. Tout le monde les connaît :

Molière avec Tartufe y doit jouer son rôle ;
Et Lambert, qui plus est, m'a donné sa parole.
C'est tout dire en un mot, et vous le connaissez.—
Quoi! Lambert?— Oui, Lambert: à demain.— C'est assez.

Il paraît que ce musicien était obsédé par les invitations des oisifs qui s'amusaient de son chant et de ses bons mots; il promettait souvent de s'y rendre pour se soustraire aux importuns; mais rarement il était fidèle à sa parole: il préférerait aux plaisirs du monde le repos qu'il goûtait dans sa maison de campagne près de Puteaux.

Il y a de charmantes mélodies parmi les chansons et les petites cantates de Lambert. Benserade, Boissier, Perrin et Quinault lui en fournissaient les paroles. Il y plaçait beaucoup d'ornemens dont quelques-uns avaient été inventés ou mis en usage par lui. Ces ornemens furent longtemps à la mode. Ce sont eux vraisemblablement qui valurent à Lambert la réputation de grand chanteur. La Fontaine nous fait connaître quelle était sa réputation lorsque, voulant donner une idée de la perfection du chant, il dit, dans une de ses fables :

« Vous surpassez Lambert. » (Liv. XI, fab. 5.)

Lully épousa la fille de ce musicien, qui ne lui aurait peut-être pas été donnée si Lambert eût prévu que la musique de son

gendre ferait oublier la sienne. Il y a plus d'élégance et de variété dans les airs de Lambert que dans ceux de Lully; mais tel est l'avantage de la musique de théâtre, que jamais la musique de chambre ne pourra se soutenir près d'elle, quel qu'en soit le mérite. Lambert mourut à Paris en 1696, à l'âge de quatre-vingt-six ans, et fut inhumé dans l'église des Petits-Pères, à côté de Lully, qui l'avait précédé dans la tombe. On a de cet artiste un recueil d'airs et de brunettes, publié en 1666, et dont il a été fait une deuxième édition, augmentée de quelques morceaux, chez Christophe Ballard, 1687, in-fol. Il a laissé aussi en manuscrit quelques petits motets, et des *Leçons des Ténèbres*. Gerber a confondu Lambert avec *Saint-Lambert*, autre professeur de musique, et auteur d'un *Traité d'accompagnement*.

LAMBERT (N. DE SAINT). Voyez SAINT-LAMBERT.

LAMBERT (....), luthier lorrain, surnommé *le charpentier de la lutherie*, s'est moins fait remarquer par le mérite de ses instrumens que par leur nombre. La quantité de violons qui sont sortis de ses ateliers est immense. Il a formé quelques bons élèves, parmi lesquels on distingue *Saunier*. Il paraît qu'il vivait encore à Nancy vers 1750, car on connaît des instrumens qui portent son nom et qui ont été faits vers le milieu du dix-huitième siècle.

LAMBERT (JEAN-HENRI), savant mathématicien et philosophe distingué, naquit le 29 août 1728 à Mülhausen, dans la Haute-Alsace, fut un des membres les plus actifs de l'Académie de Berlin, et mourut dans cette ville le 25 septembre 1777. Parmi ses nombreux écrits, on remarque les mémoires suivans, sur des sujets relatifs à la musique : 1° *Sur quelques instrumens acoustiques* (Mém. de l'Académie des sciences de Berlin, 1763, p. 87 et suiv.). Il y a une traduction allemande de ce morceau avec des notes du professeur Huth, publiée non à Berlin, comme le dit

Lichtenthal, mais à Francfort sur l'Oder, en 1796. 2^o *Sur la vitesse du son* (Mém. de l'Académie de Berlin, ann. 1768, p. 70 et suiv.). M. Lichtenthal s'est trompé en indiquant pour ces deux ouvrages les Mémoires de l'Académie des sciences de Paris. 3^o *Remarques sur le tempérament en musique* (*Idem*, ann. 1774). Marpurg a inséré une traduction allemande de ce morceau dans ses *Essais historiques et critiques sur la musique* (*Histor. krit. Beytrage, etc.*, t. V, pages 417-450). 4^o *Observations sur les tons des flûtes* (Mém. de l'Académie de Berlin, 1775); mémoire intéressant et plein de recherches savantes.

LAMBERT (GEORGES-JOSEPH-LAURENT), professeur de chant et compositeur, est né à Arras en 1779. Les premières leçons de musique lui furent données par son père; puis il eut pour maître Schorn, maître de chapelle à l'église St-Pierre. Il n'était âgé que de seize ans lorsqu'il fut attaché en qualité de chef d'orchestre à une troupe de comédiens qui jouaient alternativement dans les villes du département du Nord, et pendant près de dix ans (1795 à 1804) il en remplit les fonctions. En 1805, il se trouvait à Amiens, où il écrivit plusieurs morceaux de musique pour l'installation de l'évêque. Dans la même année il se fixa à Paris où il se fit bientôt connaître comme professeur de chant, et comme compositeur de romances agréables et de rondeaux qui eurent alors de la vogue. Parmi ses romances, celles qui ont obtenu beaucoup de succès sont : *Qu'il est doux ce premier désir; De la pudeur à son aurore; Respectez l'aimable candeur; Les adieux d'une fille à sa mère; Cécile ou l'amour; Les bords de la Loire*, etc. Elles ont été toutes publiées à Paris. Une des meilleures productions de cet artiste consiste en *trois quatuors pour deux violons, alto et basse*, Paris, chez l'auteur. Ces quatuors, dont les mélodies ont du charme, et dont la facture est fort bonne, méritaient plus de succès

qu'ils n'en ont obtenu; mais M. Lambert n'était pas connu pour ce genre de musique, et l'on n'a voulu voir en lui que le compositeur de romances. On a aussi de cet artiste quelques morceaux de musique d'église, dont un *Domine salvum fac regem* à deux voix et orgue, Paris, Baucé; un *O Salutaris* à 3 voix et orgue, *ibid.*; un *Magnificat* à 4 voix et orgue, *ibid.*, et un *Chœur de vierges* (*Jesu corona virginum*) à 3 voix et orgue, *ibid.*

LAMBERT (CHARLES), professeur de piano, né à Paris en 1795, a reçu des leçons de MM. Adam et Zimmerman. Il a publié : 1^o *Sonate élémentaire doigtée pour piano*, Paris, Janet et Cotelle. 2^o *Récueil de contredanses pour piano*, Paris, Omont. 3^o *Méthode de piano, contenant le tableau du clavier, les principes du doigter, etc.*, Paris, Boieldieu. 4^o *Petite méthode extraite de la précédente, ibid.*

LAMBERT (G.-L.), né à Beverley, dans le duché d'York, en 1795, a étudié les principes de la musique sous la direction de son père, organiste à l'église principale de cette ville. A l'âge de seize ans on l'envoya à Londres pour achever son éducation musicale sous la direction de Lyon, puis sous le docteur Crotch. En 1818 il perdit son père et le remplaça comme organiste à Beverley, après avoir obtenu sa place au concours. Il a publié : 1^o *Sonate pour piano seul*, Londres, Latour. 2^o *Duo pour piano à quatre mains, ibid.* 3^o *Trois trios pour piano, violon et violoncelle*, Londres, Birschall. *Septuor pour piano, violon, alto, violoncelle, deux cors et contrebasse. ibid.*

LAMBERTI (LOUIS), compositeur, né à Savone le 22 octobre 1769, fit ses études musicales sous la direction de L. Mariani, maître de chapelle de la cathédrale de sa ville natale, et devint un musicien fort habile. Après la mort de son maître, il lui succéda dans ses fonctions de maître de chapelle; mais cinq ans après il les abandonna par caprice, et depuis lors il eut une vie agitée et pré-

caire. En 1806 il vint à Paris, y vécut sans emploi, et y publia plusieurs compositions pour le piano, dont il dédia plusieurs morceaux à la princesse Pauline, sœur de Napoléon. On connaît sous son nom en Italie trois opéras : 1^o *L'Amante schernito*, farce; 2^o *Orfeo*, opera seria; 3^o *I due fratelli originali*. Il a aussi écrit plusieurs messes concertantes, des vêpres pour toute l'année, des leçons des ténèbres, un *Miserere*, deux *Tantum ergo*, plusieurs hymnes et motets, beaucoup de symphonies, dont plusieurs caractéristiques, telles que *La mort de Louis XVI* et *Publius Claudius*; des quintettes, quatuors et trios pour violon, viole et violoncelle, des duos pour violon, clarinette, flûte, beaucoup de pièces en harmonie pour des instrumens à vent; des concertos pour divers instrumens; des sérénades, des sonates de piano avec accompagnement de violon; d'autres à quatre mains, et des pièces de différens caractères. On a publié de sa composition à Paris : *Sonate pour piano avec violon ou flûte*, op. 57, Paris, Sieber. Lamberti vivait encore à Paris en 1812; j'ignore ce qu'il est devenu depuis ce temps.

LAMBERTINI (JEAN-THOMAS), musicien italien du seizième siècle, vécut à Venise où il publia : *Salmi penitentiali a quattro voci*, 1569, in-4^o.

LAMI (BERNARD), prêtre de l'Oratoire, né au Mans, dans le mois de juin 1645, fit ses humanités au collège de cette ville, et sa rhétorique sous le célèbre orateur Mascaron. A l'âge de dix-huit ans il entra dans la congrégation de l'Oratoire, où il perfectionna ses études. Il fut ensuite chargé d'enseigner les belles-lettres aux collèges de Vendôme et de Juilly, puis la philosophie à Saumur et à Angers. Partisan enthousiaste de la philosophie de Descartes, il se compromit par les ouvrages qu'il écrivit pour en développer les principes, et fut exilé à plusieurs reprises. Il mourut de langueur le 29 janvier 1715, à l'âge de plus de soixante-neuf ans. Forkel,

et d'après lui M. Lichtenthal, ont cité une dissertation du P. Lami qui a été insérée par Ugolini dans son *Thesaurus ant. sacrar.* (t. 32, p. 571-642), et qui a pour titre : *De Levitis cantoribus, eorum divisione, classibus, de Hebræorum canticis, Musica, instrumentis, etc.*; ils disent que cet ouvrage est extrait d'un livre du P. Lami intitulé : *Apparatus ad intelligenda sacra Biblia, etc.*, dont il y a eu plusieurs éditions à Grenoble, 1687, in-fol., à Lyon, 1698, 1724, etc. Cependant on ne trouve pas un mot de la dissertation dont il s'agit dans cet ouvrage; mais elle est tout entière dans un autre livre du même écrivain qui a pour titre : *De Tabernaculo fœderis, de sancta civitate Jerusalem, et de templo ejus, etc.*, Paris, 1720, in-fol. Ce qu'il y a de plus singulier dans l'erreur de ces écrivains, c'est que Ugolini a pris soin d'indiquer lui-même d'où il a tiré la dissertation; car il dit : *Desumpta ex libro de Tabernaculo fœderis*; or, Forkel et M. Lichtenthal ont aussi copié cette phrase dans son recueil; elle aurait dû les éclairer. Le morceau historique du P. Lami sur les lévites chantres, sur les cantiques des Hébreux, sur la musique et sur les instrumens de ce peuple, est un des meilleurs qui existent sur ce sujet : l'auteur y a fait preuve de beaucoup d'érudition.

LAMI (...), maître de musique de la cathédrale de Rouen, au commencement du dix-huitième siècle, a fait imprimer un recueil d'ouvrages de sa composition, sous ce titre : *Cantates, petits motets à une, deux et trois voix, et un cantique nouveau à deux chœurs et symphonie ajoutée, propre particulièrement pour la fête de Pâques, à l'usage des cathédrales*, Paris, 1721, in-fol. Il examine, dans la préface de cet ouvrage, la manière de composer la musique d'église, et promet de faire paraître un grand nombre de morceaux de ce genre, ainsi qu'un traité sur le même sujet où il se proposait de prouver que l'organisation de la musique

d'église en France était de son temps la meilleure et devait être préférée à celle de l'Italie.

LAMIA, célèbre joueuse de flûte de l'antiquité, était née en Égypte, mais elle vécut longtemps à Athènes, où ses talens n'excitaient pas moins d'admiration que sa beauté. Elle eut beaucoup d'amans dont les profusions lui procurèrent d'immenses richesses. Elle se retira à Alexandrie, et elle était devenue la maîtresse de Ptolémée Soter, lorsque la défaite de la flotte de ce prince par Démétrius la fit tomber entre les mains de celui-ci, avec les femmes et les esclaves du vaincu. Elle n'était déjà plus dans la première jeunesse; cependant elle inspira la plus vive passion à Démétrius, moins âgé qu'elle et le plus bel homme de son temps. Elle n'usa de son crédit dans cette circonstance qu'en faveur des Athéniens, à qui Démétrius accorda d'assez grands avantages. La reconnaissance des habitans d'Athènes les engagea à lui dédier un temple sous le nom de *Venus Lamia*. Il existe au cabinet de la Bibliothèque royale de Paris une anéthyse gravée d'un travail exquis qui offre les traits de cette joueuse de flûte, avec son nom : cette tête est de la plus grande beauté, et justifie les éloges accordés à Lamia par Plutarque et par Athénée.

LAMONINARY (JEAN), premier violon du concert de Valenciennes, né dans cette ville, au commencement du dix-huitième siècle, a publié de sa composition deux livres de sonates en trio pour le violon, Paris, sans date.

LAMOTTE (FRANÇOIS), premier violon de la chapelle impériale, à Vienne, naquit dans cette ville, en 1751, et selon quelques écrivains, dans les Pays-Bas. A l'âge de douze ans il joua devant l'empereur et sa cour un concerto de sa composition. En 1767, l'empereur le fit voyager. Il avait atteint sa seizième année, et déjà il annonçait un talent de premier ordre. Arrivé à Prague, il se fit connaître comme un très-habile lecteur capable de jouer à vue

toute espèce de musique. Boblizeck, secrétaire du prince de Furstenberg, voulut essayer si son talent répondait à ses prétentions; il composa pour le jeune virtuose un concerto fort difficile en *fa* dièse majeur, et ne mit les parties sur les pupitres qu'au moment de commencer l'exécution. Pendant le *tutti* de l'orchestre, Lamotte avait examiné ce qu'il avait à jouer; il monta rapidement son violon un demi-ton plus haut, et jona conséquemment le morceau en *fa* majeur, avec beaucoup de facilité. Après que Boblizeck eut éprouvé cette mystification, personne ne fut tenté de soumettre Lamotte à de nouveaux essais.

Vers la fin de 1769, ce jeune artiste arriva à Paris; il y excita l'étonnement. Jarnowick était alors dans cette ville. Jaloux, comme il l'était, de tout violoniste de mérite, il voulut essayer de compromettre Lamotte, et lui proposa de jouer avec lui une symphonie concertante à son choix. *Quel est le virtuose*, lui répondit Lamotte, *qui pourrait se distinguer par là? Je vous offre autre chose, moi : apportez un concerto de votre composition, j'en apporterai un de la mienne : vous jouerez le mien, je jouerai le vôtre, et l'on verra.* Comme il arrivait presque toujours dans les occasions difficiles, Jarnowick battit en retraite.

Après avoir passé un an à Paris, Lamotte se rendit à Londres. Il y pouvait acquérir des richesses; mais le goût de la dissipation, et des amis dangereux l'entraînèrent à faire beaucoup de dettes, et ses créanciers le privèrent de sa liberté. Il languissait dans sa prison depuis plusieurs années, quand une émeute excitée par lord Gordon l'en tira comme beaucoup d'autres; il s'enfuit en Hollande, et y mourut en 1781, à l'âge de trente ans, n'ayant pas réalisé les espérances de ses admirateurs. Un prodigieux mécanisme de la main gauche, qui lui permettait de jouer de longs passages sur une seule corde, et le *staccato* le plus brillant qu'on eût entendu jusqu'à lui, étaient les qua-

lités qui distinguaient particulièrement cet artiste. Il a publié à Paris, chez Baillex, en 1770, trois concertos de violon et des airs variés; à Londres, il n'a fait paraître que six sonates avec accompagnement de basse.

LAMPADARIUS (JEAN). Voy. au Supplément JEAN LAMPADAIRE.

LAMPADIUS (...), chantre et maître d'école à Lunebourg, dans la première moitié du seizième siècle, était né dans cette ville. Il a fait imprimer un livre intitulé: *Compendium Musices, tam figurati quam plani cantus, ad formam dialogi, in usum ingenue pubis ex eruditissimis Musicorum scriptis accuratè congestum, quale ante hac nunquam visum, et jam recens publicatum. Adjectis etiam regulis concordantiarum et componendi cantus artificio; summatim omnia Musices præcepta pulcherrimis exemplis illustrata, succinctè et simpliciter complectens*, Berne, 1557, in-8°; Berne, 1559, petit in-8°; Berne, 1546, in-8°. Je possède ces trois éditions. Lipe-nius en indique une autre de la même ville, 1554 in-8° (*Biblioth.*, p. 997). Le livre de Lampadius est un très-bon manuel des élémens de la musique : la première partie traite du plain-chant; la seconde, de la musique mesurée. On y trouve des exemples bien écrits. Tout l'ouvrage est en dialogues.

LAMPARELLI (ANTOINE), professeur de chant, naquit à Turin en 1761, et y fit ses études musicales sous la direction de l'abbé Amboni, chantre de la cathédrale, et musicien instruit. Après que l'armée française, commandée par le général Bonaparte, se fut emparée de Turin, cette ville perdit de son éclat par l'éloignement de la cour : cette circonstance et les sollicitations de quelques jeunes officiers français engagèrent Lamparelli à aller se fixer à Paris. Ses romances et ses chansonnettes italiennes, dont il publia plusieurs recueils, le mirent à la mode, et il eut du succès comme professeur de chant. Cepen-

dant il quitta tout à coup Paris, sans que le motif de ce brusque départ fût connu, voyagea quelque temps dans les départemens, et finit par s'établir à Lille, où il était encore en 1816. Vers ce temps, il disparut encore de cette ville, sans qu'on sût ce qu'il était devenu. Le hasard me l'a fait découvrir à Troyes (Aube) en 1820; mais depuis cette époque, je n'ai plus eu de renseignemens sur sa personne. Lamparelli a publié à Paris onze recueils de romances avec accompagnement, chez Naderman. On connaît aussi de lui deux chansonnettes : 1° *Le Diable emporte l'amour*, ibid. 2° *Le Chien de la Seine*, ibid., 1799.

LAMPE (FRÉDÉRIC-ADOLPHE), théologien protestant, naquit le 19 février 1683, à Detmold, dans la principauté de Lippe-Detmold. Après avoir fait de bonnes études à Hanovre, il desservit plusieurs églises en qualité de pasteur; puis il fut appelé à Utrecht, pour y enseigner la théologie et l'histoire ecclésiastique. Dans les dernières années de sa vie, il occupa la place de pasteur à l'église Saint-Étienne de Brème. Il mourut en cette ville, d'une hémorragie, le 3 décembre 1729, à l'âge de quarante-six ans. Homme savant, mais rempli de cette érudition minutieuse et futile qui était le défaut principal de beaucoup de littérateurs de son temps, Lampe a publié plusieurs ouvrages sur les antiquités où, à côté de choses bonnes et utiles, on trouve beaucoup de niaiseries et d'inutilités. Parmi ses écrits, on remarque : *De Cymbalis veterum libri tres, in quibus quæcunque ad eorum nomina, differentiam, originem, historiam, ministros, ritus pertinent, elucidantur*, Utrecht, 1705, in-12, fig. Le premier livre de cet ouvrage traite des noms et des espèces de cymbales; dans le second, Lampe s'est livré à des recherches sur la forme de cet instrument de percussion; le troisième est consacré à l'examen des usages auxquels il servait. Malgré ses défauts, ce livre est précieux pour l'histoire de la musique des

anciens, parce que l'auteur y a rassemblé tous les passages des écrivains et des monumens de l'antiquité qui concernent ce sujet. Il paraît, d'après le catalogue des livres de la bibliothèque de Fabricius (part. III, pag. 25, n° 429), que Lampe avait fait paraître le plan de son ouvrage trois ans avant sa publication, sous ce titre : *Delinatio tract. de Cymbalis veterum*, Brême, 1700, une feuille, in-4°. La description d'une agate du cabinet de Th. Hase, son ami, lui fournit l'occasion de donner de nouvelles conjectures sur la forme de la cymbale antique, dans son livre intitulé : *Exercitationum sacrarum dodecas, quibus psalmus XLV perpetuo commentario explanatur*, Brême, 1715, 1 vol. in-4°.

LAMPE (JEAN-FRÉDÉRIC), compositeur et écrivain sur la musique, naquit en Allemagne dans les premières années du dix-huitième siècle, fit ses études à Helmstadt, en Saxe, et se rendit à Londres en 1725. Son compatriote Handel le fit entrer alors à l'orchestre de l'Opéra : on croit que ce fut pour y jouer du basson, parce que Handel fit faire pour lui un contrebasson en 1727. Cet instrument resta depuis lors dans le magasin d'instrumens du théâtre et ne fut joué que par Ashley, en 1784, à l'occasion de la grande fête musicale en commémoration de Handel. En 1730, Rich, directeur du théâtre de Covent-Garden, engagea Lampe pour écrire la musique des pantomimes et des intermèdes qu'il faisait représenter. Son premier ouvrage de quelque importance fut l'opéra burlesque de Carey intitulé : *Le Dragon de Wantley*. Il obtint un succès de vogue. Cet opéra et *Margery*, qui en est la suite, ont été publiés. Dans ce dernier ouvrage, Lampe avait fait une parodie assez plaisante de la musique italienne et des chanteurs italiens de son temps. Le meilleur opéra composé par lui fut représenté en 1732, sous le titre d'*Amalia*. En 1739, il donna aussi *Roger et Jean*, qui réussit. Il a composé la musique de la cantate

burlesque de Swift qui commence par ces mots : *In harmony would you excell*. Lampe n'est plus connu aujourd'hui que par un traité d'harmonie et d'accompagnement qu'il a publié sous ce titre : *A plain and compendious method of teaching thorough bass, after the most rational manner. With proper rules for practice*, Londres, 1737, 1 vol. in-4°. Ce livre est basé sur le système de la basse fondamentale de Rameau. La partie théorique est fort succincte ; mais on y trouve 95 planches de leçons pratiques sur la succession des accords. Ces exemples sont assez mal écrits, et remplis de redoublemens d'intervalles qui donnent lieu à des successions d'octaves. Un traité élémentaire de musique a été publié aussi par Lampe, sous ce titre : *The art of Music*, Londres, 1740, in-4°. Il avait épousé Isabelle Young, fille de Charles Young, et sœur de M^{me} Arne. Il mourut en 1756.

LAMPE (GEORGES-FRÉDÉRIC), ténor distingué du théâtre allemand, naquit à Wollenbüttel en 1744. En 1779, il brillait sur la scène de Hambourg, et se faisait remarquer dans le même temps par son habileté sur le piano et sur le violon. En 1788 il était attaché au théâtre de la cour à Schwedt. Lorsqu'il quitta cette position, il se rendit à Dusseldorf, où il vécut depuis lors en donnant des leçons de chant et de piano. Cet artiste a composé la musique de deux petits opéras intitulés : *La Fille dans le bois de chênes*, et *Die Liebe* (l'amour), ainsi que de la cantate funèbre de *Galora*. On connaît aussi de lui plusieurs symphonies et divers autres morceaux de musique instrumentale, qui sont restés en manuscrit.

LAMPROCLE, musicien grec, naquit à Athènes, et fut le fils ou le disciple de Midon. Il passe pour le réformateur du mode mixolydien. Cette réforme consistait dans une disposition différente des tétracordes de l'endécacorde ou triple tétracorde (voy. la note 114 de Burette sur le dialogue de Plutarque).

LAMPRUS. Plusieurs musiciens de l'antiquité ont porté ce nom. Le plus ancien est celui dont parle Platon dans son *Menexène*. Suivant le dire de ce philosophe, Lamprus n'aurait pas eu beaucoup de jugement, car il prétend qu'il fut interdit. Quant à son mérite en musique, il le rabaisse au dessous de celui de Konnos, qui fut le maître de musique de Socrate. A propos de ce passage, Athénée, qui se montre rarement favorable à Platon, dit dans le onzième livre de son *Banquet des savans* : « Je n'aurais pas assez de la « journée si je voulais rappeler ici tous « ceux dont ce philosophe a mal parlé. » Dans ses *Varie Lectiones* (lib. 9, cap. 5), Muret cite en faveur de Lamprus un passage de la *Politique* d'Aristote (lib. 7, c. 13), où ce grand homme, pour faire comprendre l'erreur de ceux qui font consister le bonheur, non dans la vertu, mais dans la richesse, ajoute : *Ils raisonnent avec aussi peu de sens que le ferait celui qui, entendant Lamprus bien jouer de la cithare, attribuerait cet effet non à l'artiste, mais à l'instrument.* Ces paroles donnent une opinion plus favorable du talent de Lamprus que celles de Platon. Il paraît que ce même Lamprus, qui enseigna la musique et la danse à Sophocle, était d'une maigreur extrême, car Athénée (lib. 1, cap. 6) dit, en parlant de lui : *Lamprus, ce grand buveur d'eau, cet excellent auteur de chants plaintifs, ce squelette des Muses, qui donnait le frisson aux rossignols, ce chantre de Pluton est mort.*

Un autre Lamprus, plus moderne, fut aussi un musicien distingué. Il naquit à Erythrée, et fut un des maîtres d'Aristoxène. Suidas, qui nous l'a fait connaître, dit qu'il avait écrit un très-grand nombre d'ouvrages, parmi lesquels il cite les suivans, relatifs à la musique : 1° *Traité des joueurs de flûtes*, des flûtes et des autres instrumens. 2° *De la manière de forer et de fabriquer la flûte.* 3° *De la musique en général.* 4° *De la danse tragique.*

LAMPUGNANI (JEAN-BAPTISTE), né à Milan en 1706, écrivit pour le théâtre, pour l'église, et enseigna avec talent le chant, le piano et la composition. En 1743, il fut engagé pour succéder à Galluppi dans la direction de l'Opéra italien. Le premier opéra qu'il y fit représenter fut *Roxana*, le 15 novembre de cette année. Le 3 janvier 1744, il donna un nouvel ouvrage intitulé *Alfonso*. Burney ne dit pas quelle fut l'époque où Lampugnani retourna en Italie. Gervasoni, qui a donné une courte notice sur ce musicien, nous apprend qu'il mourut peu après 1772. Imitateur du style de Hasse dans les airs et dans les chœurs, il a eu le mérite de mettre beaucoup d'expression dans les récitatifs, et d'instrumenter avec goût, pour son temps. De tous les opéras qu'il a écrits, on ne connaît aujourd'hui que ceux dont les titres suivent. 1° *Esio*, à Milan, en 1757. 2° *Angelica e Medoro*, ibid., 1758. 3° *Demofonte*, ibid., 1758. 4° *Candace*, ibid., 1740. 5° *Roxana*, Londres, 1743. 6° *Alfonso*, ibid., 1744. 7° *Alceste*, ibid., 1745. 8° *Tigrane*, ibid., 1747. 9° *Alessandro in Persia*, 1748. 10° *Siroe*, Milan, 1755. 11° *Artaserse*, 1757. 12° *Amor contadino*, à Lodi, 1766. Lampugnani a laissé en manuscrit beaucoup de musique d'église.

LANA-TERZI (le P. FRANÇOIS), né à Brescia le 15 décembre 1631, fut conduit à Rome dans sa jeunesse, et entra chez les jésuites à l'âge de seize ans. Après une vie active et toujours occupée de recherches relatives aux sciences et aux arts, l'état déplorable de sa santé le ramena dans sa famille, à Brescia, où il fonda l'académie des *Filosofici*. Il mourut en cette ville, à l'âge de cinquante-deux ans, le 26 février 1687. Ce jésuite a traité de la musique dans son livre intitulé : *Magisterium nature et artis, opus physico-mathematicum*, Brescia, 1684, 1686, et Parme, 1692, 3 vol. in-fol.

LANCE (le chevalier DE LA), officier au régiment des gardes-françaises, né à

Verdun, sortit de France pendant les troubles de la révolution, et demeura quelque temps à Francfort-sur-le-Mein, où il donnait des leçons de piano pour vivre. Il se rendit ensuite en Silésie pour y faire l'éducation musicale de la fille d'un gentilhomme. Il s'y trouvait en 1797. Après le 18 brumaire, il obtint la permission de rentrer en France et se retira dans sa ville natale. Compositeur agréable, il a publié : 1^o *Romance de Zilla*, Paris. 2^o Trois sonates pour clavecin avec violon, op. 2, *ibid.* 3^o Six airs variés pour le piano, op. 3, *ibid.* 4^o Sonate brillante pour clavecin, op. 5, *ibid.* 5^o Trois sonates pour clavecin et violon, op. 6, *ibid.* 6^o 3 sonates pour clavecin, avec violon et basse, op. 8, Offenbach, 1795. 7^o Grand concerto pour clavecin, op. 9, Francfort, 1794. 8^o Trois trios pour clavecin, violon et basse, op. 10, Offenbach, 1795. 9^o *Plaintes de Vénus sur la mort d'Adonis*, cantate avec accompagnement de piano, 2 violons, alto et basse, Mayence, 1795. 10^o Recueil d'allemandes, anglaises, etc., pour le clavecin, Vienne, 1798. 11^o Thème avec 12 variations pour le clavecin, 1801. 12^o Air russe avec sept variations pour le piano. 13^o Quatuor pour clavecin, deux violons et violoncelle, op. 13. 14^o Deux grands trios pour clavecin, violon et violoncelle obligés, op. 14, Augsburg, 1802.

LANCELOT (CLAUDE), grammairien de Port-Royal, naquit à Paris en 1715. Après avoir été élevé dans la communauté de St.-Nicolas du Chardonneret, il se mit sous la direction de l'abbé de Saint-Cyran, qui le fit entrer chez les solitaires de Port-Royal, en 1738. Lancelot organisa les écoles de cette maison célèbre, d'après les plans de cet abbé : il en fut le premier régent. Après la destruction de ces écoles, il fit successivement l'éducation du duc de Chevreuse, et des deux fils du prince de Conti. A l'âge de plus de soixante ans, il fut exilé à Quimperlé, où il mourut le 15 avril 1695. Parmi les savans ouvrages

qu'il a publiés, on remarque celui qui a pour titre : *Nouvelle méthode de plain-chant, plus facile et plus commode que l'ancienne*, Paris, 1668, in-4^o. Une deuxième édition a pour titre : *L'art de chanter, ou méthode facile pour apprendre les principes du plain-chant et de la musique*, Paris, 1685, in-4^o oblong. Les deux éditions de ce petit ouvrage sont fort rares.

LANDI (ÉTIENNE), compositeur, né à Rome, vers la fin du seizième siècle, fut maître de chapelle de l'église du Saint à Padoue (ainsi qu'on le voit par le titre du premier livre de ses madrigaux, imprimé à Venise en 1619), et maître de chapelle à l'église de Sainte-Marie in Monte, puis retourna à Rome, où il obtint le titre de clerc bénéficié de Saint-Pierre du Vatican. Le 29 novembre 1629 il fut agrégé au collège des chapelains chantres de la chapelle pontificale. On voit dans le catalogue de ces chantres, placé à la suite des *Osservazioni per ben regolare il coro della Cappella Pontificia*, d'Adami de Bolsena (p. 197), qu'il chantait la partie de *contralto*; ce qui indique qu'il était un de ces prêtres châtés que la nécessité avait fait tolérer dans le service divin d'une chapelle où il n'y avait pas d'enfants de chœur. Quoi qu'il en soit, Landi fut un musicien de rare mérite : savant dans le chant ecclésiastique et dans la musique du style ancien, il joignait à des connaissances étendues un génie original, et le don de l'invention dans les formes de la mélodie, dans le rythme et dans la modulation. Son drame religieux *Il santo Alessio* renferme une multitude de choses neuves et de bon goût. On connaît de sa composition : 1^o *Il primo libro di madrigali a quattro voci*, Venise, 1619, in-4^o. 2^o *Madrigali a 5 voci*, Rome, Robletti, 1625. 3^o *Poesie diverse in musica*, *ibid.*, 1628. 4^o *Missa in benedictione nuptiarum, sex vocum, auctore Stephano Lando in basilica principis apostolorum clerico beneficiato. nec non in ecclesia S. Mariæ*

ad montes musicæ præfecto, etc., Rome, Robletti, 1628. 5° *Arie ad una e due voci*, huit livres publiés à Rome, chez Robletti, depuis 1628 jusqu'en 1639. 6° *Salmi interi a 4 voci*, ibid., 1629. 7° *Il Santo-Alessio, dramma musicale dall' Emo. e Rmo. sig. card. Barberino fatto rappresentare al Ser. principe Alessandro Carlo di Polonia*, Rome, Masotti, 1634, in-fol. 8° *Il libro primo delle misse a Capella a 4, 5 voci*, Rome, Grignani, 1639. 9° *La morte d'Orfeo, pastorale*, ibid., 1639.

LANDINO (FRANÇOIS), célèbre organiste et compositeur italien du quatorzième siècle, fut souvent appelé *Francesco cieco*, parce que la petite vérole l'avait rendu aveugle dans son enfance, et *Francesco degli organi*, à cause de son talent sur l'orgue. Il naquit à Florence vers l'année 1325; son père était un peintre qui jouissait de quelque réputation, et qui descendait de l'illustre famille des Landini. Les biographes nous apprennent que le jeune Landino, cherchant des consolations contre le malheur de la cécité qui venait de le frapper, chantait des mélodies populaires. Plus tard, le goût qu'il avait pris à ces mélodies le conduisit à l'étude de la musique, dans laquelle il fit de rapides progrès. En peu de temps il fut en état d'accompagner sa voix avec l'orgue ou un instrument à cordes. Telle était sa facilité, dans l'âge mûr, qu'il savait jouer de presque tous les instrumens quoiqu'il n'eût jamais eu de maître. Il cultiva aussi la poésie avec succès. Quelques-unes de ses pièces de vers ont été imprimées dans divers recueils. Landino était à Venise vers l'an 1364, sous la domination du doge Laurent Celsi, lorsque de superbes fêtes y furent données au roi de Chypre, qui s'y trouvait en même temps que Pétrarque. Charmé par le talent

de l'organiste aveugle, ce prince le couronna de lauriers. M. de Winterfeld a révoqué ce fait en doute (dans son livre sur Jean Gabrieli, part. 1^{re}, ch. 2), et a pensé que la couronne a été accordée à François Landino comme poète plutôt que comme musicien; se fondant sur ce que le nom de cet artiste ne se trouve pas dans le catalogue des organistes de Saint-Marc au quatorzième siècle¹; mais il me semble que Landino, voyageur, étranger à Venise, a pu s'y faire entendre sur l'orgue de Saint-Marc, sans y être attaché comme organiste, et la conjecture de M. de Winterfeld ne me paraît pas assez bien appuyée pour infirmer le témoignage de Philippe Villani, contemporain et compatriote de *Francesco degli organi*, qui a rapporté le fait dans ses *Vite d'illustri Fiorentini*. Landino mourut à Florence en 1390.

Chaque siècle, chaque pays a eu quelque homme supérieur dans les arts, les sciences et les lettres. Rarement les contemporains se trompent à l'égard de ces supériorités; celle de Landino est constatée par les écrivains de son temps; mais n'ayant aucun moyen de vérifier la justesse de leurs éloges, nous étions forcés de les accepter sans examen. On ne connaissait aucune composition de cet artiste, et l'on ne pensait pas qu'il restât rien de lui, lorsque j'ai découvert à la Bibliothèque royale de Paris, dans un manuscrit (in-4°, n° 555 du supplément) dont aucun écrivain n'a parlé, et qui est du commencement du quizième siècle, *cent-quatre-vingt-dix-neuf chansons italiennes à deux et à trois voix*, parmi lesquelles il y en a cinq de *Francesco degli organi*. J'en ai publié une en partition et en notation moderne, avec une notice du manuscrit, dans le premier volume de la *Revue musicale* (ann. 1827, p. 111 et

¹ Les registres d'où M. de Winterfeld a tiré ses renseignements indiquent les noms et les dates qui suivent, pendant le 14^e siècle : 1° *Mistro* (Maestro) *Zuchetto*, élu en 1318. 2° *Francesco da Pesaro*, en 1337. 3° *Gio*,

Domenico Dattolo, en 1368. 4° *Andrea de San Silvestro*, en 1375. 5° *Joannino Tagliapietra*, 1379. 6° *Fra Antonio de' Servi*, en 1389.

suiv.). Le manuscrit est malheureusement rempli d'une multitude de fautes de copie. J'en ai dû corriger plusieurs dans la première partie de la chanson, la seule que j'ai publiée, parce que la seconde est si défigurée qu'elle n'a aucun sens harmonique en rapport avec l'état de l'art au quatorzième siècle. Cette chanson et les autres compositions de Landino contenues dans le manuscrit justifient les éloges qui ont été accordés à leur auteur. On y trouve plus de douceur, un sentiment d'harmonie plus délicat, que dans les pièces des compositeurs de la même époque. *Jacopo de Bologna* est le seul qui soutienne la comparaison sans désavantage.

LANDRIANO (CHARLES-ANTOINE), sopraniste célèbre, organiste et compositeur, né à Milan, vers 1626, brilla par son talent aux fêtes qui furent données dans sa ville natale, lorsque le duc de Parme, Édouard Farnèse, la visita. Il obtint à cette occasion la place d'organiste à l'église Saint-Raphaël, quoiqu'il fût déjà chanteur de la cathédrale. Il mourut à l'âge de trente-trois ans, peu après 1657. On a imprimé de sa composition : *Moletti a voce sola*, Milan, 1655.

LANFRANCO (JEAN-MARIE), né sur le territoire de Parme, vraisemblablement dans les dernières années du quinzième siècle, ou dans les premières du suivant, fut maître de chapelle à la cathédrale de Brescia. Il n'est connu que par un petit traité de musique dont la rareté est excessive. Ce livre a pour titre : *Scintille o sia regole di musica, che mostrano a leggere il canto fermo e figurato, gli accidenti delle note mensurate, le proportioni e tuoni, il contrapunto e la divisione d'il monocordo; con la accordatura di varii instrumenti, della quale nasce un modo, unde ciascun per se stesso imparare potrà le voci di la, sol, fa, mi, ré, ut*. In Brescia, per Ludovico Britannico, 1553, 142 pages petit in-4°. L'opinion de Perne était que Lanfranco fournit les explica-

tions les plus claires et les plus satisfaisantes concernant les prolations.

LANG (GASPARD), musicien allemand du dix-septième siècle, est connu par un recueil de motets intitulé : *Musæ 1, 2 und 3 stimmige Cantiones sacræ temporis et festis accomodate cum violinis*. Constance, 1660, in-4°.

LANG (JEAN-GEORGES), né en Bohême en 1724, y apprit la musique et l'art de jouer de l'orgue. En 1749, il fit un voyage en Italie, étudia le contrepoint à Naples, puis retourna en Allemagne, où il entra en 1760 au service du prince-évêque d'Augsbourg. Lorsque cet évêque (Clément-Wenceslas, prince royal de Pologne) fut fait archevêque de Trèves, il appela Lang à Coblenz en qualité de maître de chapelle. Cet artiste a publié de sa composition : 1° 6 symphonies pour l'orchestre, Augsbourg, Lotter, 1760. 2° 6 quatuors pour piano, flûte, violon et violoncelle, Offenbach, 1775. 3° Deux concertos pour piano, *ibid.*, 1776. 4° Divers autres morceaux pour cet instrument, Nuremberg. 5° Deux cahiers de pièces d'orgue, *ibid.* 6° Six trios pour clavecin, violon et violoncelle, Augsbourg, Lotter. 7° Une fugue pour l'orgue à trois parties, *ibid.* Il a laissé en manuscrit diverses compositions, parmi lesquelles on remarque deux concertos pour piano à quatre mains.

LANG (ERNEST-JEAN-BENOÎT), peintre et musicien distingué, naquit au mois de février 1749 à Illmenau, dans le comté de Henneberg. Son père, peintre et bon musicien, lui enseigna les principes des deux arts qu'il cultivait : la harpe fut l'instrument qu'il choisit ; il y fit des progrès si rapides, qu'à l'âge de six ans il put en jouer devant le duc de Saxe-Illdburg-hausen. Lorsque son père alla se fixer à Nuremberg, il l'y accompagna, et il apprit à jouer du clavecin et du violon, sous la direction du maître de chapelle Gruber, qui lui enseigna aussi les éléments de la composition. Déjà marié, en 1782, il résolut de voyager et de tirer parti de ses

talens pour sortir de la pénible situation où il se trouvait. Il prit sa route par la Souabe, visita une partie de la Suisse, s'arrêta quelque temps à Strasbourg, puis se rendit à Bruxelles, où il entra au service du duc d'Arenberg, en qualité de musicien de la chambre. Après un an de séjour près de ce prince, il fut obligé de retourner à Nuremberg pour des affaires de famille, et dans sa route il donna des concerts à Trèves, Mayence et Francfort. Obligé de donner des leçons pour vivre, il augmenta les vertiges qu'il ressentait depuis plusieurs années, et il mourut d'une maladie cérébrale, à Nuremberg, le 6 mai 1785, à l'âge de trente-six ans. Cet artiste a composé plusieurs concertos, quatuors, trios et solos pour la harpe; on n'a gravé de ses ouvrages que les suivans : 1^o *Sonata per l'arpa, accompagnata con il violino, composta da Enr. Giov. Bened. Lang, virtuoso dell'arpa, in Norimberga*. Nuremberg, J.-G. Bireckmann. 2^o Quelques poésies de Bürger, mises en musique par E.-J.-B. Lang, Nuremberg, J.-M. Schmidt, in-fol. obl.

LANG, famille de musiciens, originaire du Palatinat, qui s'est distinguée dans la Bavière. LANG (François), né à Manheim, le 50 novembre 1751, eut pour maître de cor le musicien de la cour Zwini. A l'âge de huit ans il joua sur cet instrument un concerto, le jour de la fête du prince électoral, et fit naître l'étonnement par son habileté. En 1765, il était déjà musicien de la cour, et en 1770, il épousa la fille du directeur de musique Stamitz, excellente cantatrice du théâtre de Manheim, près de Munich. Plus tard, Lang fit de longs voyages avec son frère (Martin Lang), et partout ils excitèrent l'étonnement par leur talent. En 1801, François Lang était encore attaché à la musique de la cour de Munich.

LANG (MARTIN), frère du précédent,

naquit à Manheim, le 21 juin 1755, et reçut aussi des leçons de cor de Zwini. En 1778 il fut attaché à la chapelle de la cour à Munich. En 1784 il fit un voyage à Vienne où il donna des concerts avec succès, puis il visita l'Italie avec son frère. Le talent de ces deux artistes consistait en une belle qualité de son et une grande sûreté dans l'attaque des traits difficiles.

LANG (CATHERINE), fille de François Lang, naquit à Manheim au mois de novembre 1774, et suivit son père à Munich à l'âge de quatre ans. Plus tard elle reçut de Streicher des leçons de piano, et devint élève de Dorothee Wendling pour le chant. En 1789 elle se rendit en Italie, et elle reçut à Padoue des leçons de Pacchiarotti. Deux ans après elle débuta au grand théâtre de Mantoue avec un brillant succès. A Venise, elle chanta avec Crescentini au théâtre de la Fenice; à Bergame et à Vicence, avec Marchesi; à Vérone, avec Mattucci: son talent se soutint à côté de ces grands chanteurs; mais après plusieurs années, une maladie de l'organe vocal l'obligea à quitter la scène. Elle retourna à Munich et y épousa le chanteur Zuccarini en 1796. Cette actrice avait un chant d'expression qui remuait le cœur. Elle était excellente pianiste et possédait des connaissances étendues dans la musique. Elle mourut des suites d'une maladie de larynx, le 4 mai 1805.

LANG (THÉOBALD), fils de Martin Lang, naquit à Munich en 1785. Après avoir terminé ses études de violon, il prit des leçons de composition chez le maître de chapelle François Danzi, et entra, en 1798, à l'orchestre de la cour, quoiqu'il ne fût âgé que de quinze ans. En 1802, il reçut un engagement pour l'orchestre de Stuttgart. Deux ans après il retourna à Munich, où il épousa, en 1808, la cantatrice Régine Hitzelberger. Lang a été un violoniste distingué, dans son temps.

¹ Gerber, et les biographes qui l'ont copié, ont fait sur cette cantatrice une cumulation d'erreurs; ils

l'ont confondue avec sa mère, et ont changé son nom en celui de *Fange*.

LANG (FRANÇOIS-XAVIER), deuxième fils de Martin Lang, né à Munich en 1785, a été un bassoniste de mérite. Son maître pour cet instrument a été Philippe Ruppert, membre de la chapelle du roi de Bavière. Lang a écrit quelques ballets dont la musique n'est pas sans mérite.

LANG (MARGUERITE), fille de Martin Lang, est née à Munich le 20 septembre 1788. M^{me} Dülken lui a donné des leçons de piano, et sa mère a fait son éducation vocale. Le 4 avril 1805, elle a paru pour la première fois sur le théâtre royal de Munich dans *Le Sacrifice Interrompu* de Winter, et y a été applaudie avec transport. Elle a brillé ensuite (en 1807 et 1810) aux théâtres de Stuttgart et de Francfort.

LANG (JOSÉPHINE), sœur de la précédente, est née à Munich en 1791. Après avoir reçu des leçons de chant et de piano du maître de chapelle Danzi, et avoir appris les élémens de l'art dramatique de sa mère, elle a débuté en 1807 au théâtre royal de sa ville natale. Elle jouissait en 1812 de la faveur publique.

LANG (ANTOINE), fils de Théobald Lang, est né à Munich en 1804. Il s'est livré à l'étude du piano et de la composition. On a publié de ses premiers essais : 1^o *Gedichte aus Wilhelm Meister*, de Goethe, pour voix seule et accompagnement de piano. Ratisbonne, Reitmayr. 2^o 6 *Gedichte von J. Paul Richter*, Schiller, etc., pour voix seule et piano. Munich, Sidler. 2^o Variations pour piano, avec quatuor d'accompagnement. *Ibid.*

LANG (....), excellent clarinettiste, né en Bohême vers 1760, fut maître de musique du premier régiment d'artillerie impériale à Prague. Un grand concert qu'il donna au théâtre national de cette ville, en 1796, lui fit la réputation d'un artiste distingué sur son instrument. En 1802, il renonça à sa place de maître de musique, et servit dans le même régiment comme caporal. On n'a jamais connu les motifs de ce changement. Enfin il eut son congé

en 1808, et entra au service du comte Metrowsky, en qualité de maître de musique de son régiment, en Moravie, mais avec exemption de service militaire et des appointemens considérables. Cet artiste vivait encore dans cette position en 1816. Lang a écrit beaucoup de concertos et de sonates pour la clarinette, ainsi que des suites d'harmonie pour la musique militaire : toutes ces compositions existent en manuscrit.

LANGDON (RICHARD), musicien anglais, fut organiste à Londres, dans la seconde partie du dix-huitième siècle. Il a publié : 1^o Deux livres de chansons anglaises, Londres, Preston. 2^o *Divine harmony*, livre 1^{er}, Londres, Bland. Ce recueil contient environ soixante psaumes en partition. 3^o *Divine harmony*, deuxième livre, *ibid.* Ce second livre renferme des antiennes. 4^o Douze *glees*, Londres, Bland. 5^o *Canzonets*, lib. 7, Londres, Preston.

LANGE ou LANGIUS (JÉRÔME-GRÉGOIRE), né à Havelberg, dans le Brandebourg, vers la première moitié du seizième siècle, fut chantre à Francfort-sur-l'Oder, et l'un des musiciens les plus instruits de son temps. Frappé de paralysie aux pieds et aux mains, il fut obligé de se démettre de sa place, et mourut le 1^{er} mai 1587. Il a fait imprimer de sa composition : 1^o *Cantiones sacræ*, 4, 5, 6 et 8 *vocum*, pars I, Nuremberg, 1580. 2^o *idem*, pars II, *ibid.*, 1584. Les deux parties de cet ouvrage sont dédiées au conseil de Breslau. Dans la préface, il rapporte l'accident qui l'a privé de sa place.

LANGE (JEAN-GASPARD), chantre à Hildesheim, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, est auteur d'un opuscule qui a pour titre : *Methodus nova et perspicua in artem musicam, das ist: Recht gründliche Anweisung wie die edlen Musik mit allen zu gehörigen Stücken auf allerleichteste und gewis-seste nach heutiger neuesten Art*, etc. (Méthode nouvelle et claire concernant la musique, ou instruction solide, etc.) Hil-

desheim, 1688, 64 pages in-8°. Ce petit ouvrage est en dialogue.

LANGE (JOSEPH), acteur allemand, naquit à Würzburg en 1751. Son père y était secrétaire de légation. Après avoir fait des études dans la peinture et dans la musique, il se rendit à Vienne pour y perfectionner son habileté dans ces arts, et y trouva un frère qui y était placé comme secrétaire. Tous deux aimaient l'art dramatique avec passion; ils s'associèrent avec d'autres jeunes gens et fondèrent un théâtre d'amateurs. C'est là que les vit le conseiller de la cour de Sonnenfels, qui, convaincu de la réalité de leur talent, les engagea à se vouer à la scène. Ceci se passait en 1770. L'aîné des deux frères mourut bientôt après; le plus jeune fut en peu de temps l'acteur favori des habitans de Vienne. Comme musicien, il s'était fait connaître avantageusement. Il jouait bien du piano et composait avec goût. Déjà il avait publié quelques morceaux de musique instrumentale et des chansons, lorsqu'il fit représenter, en 1796, un petit opéra intitulé : *Adèle de Ponthieu*, qui fut bien accueilli du public. Après qu'il se fut retiré du théâtre, il continua de cultiver la composition et la peinture. Il a aussi obtenu des succès dans cet art, et l'on connaît de lui de grands tableaux d'église qui sont estimés. Lange est mort à Vienne, en 1827.

LANGE (LOUISE-MARIE-ANTOINETTE), née DE WEBER, vit le jour à Mannheim. En 1779 elle débuta au théâtre de cette ville, dans l'opéra; ensuite elle se rendit à Vienne. Là, elle devint élève de Mozart, dont elle était la belle-sœur, et ses progrès furent rapides sous un tel maître. Elle contracta un engagement à l'Opéra de Vienne. A son expiration, elle voyagea, se fit entendre avec succès sur plusieurs théâtres de l'Allemagne, puis retourna dans la capitale de l'Autriche, où elle fut engagée de nouveau, aux appointements de 400 ducats. Des discussions qu'elle eut avec les entrepreneurs la firent retirer en 1795. Elle

se rendit à Hambourg, et y chanta jusqu'en 1798; puis elle fut engagée à l'Opéra allemand d'Amsterdam, et y eut 800 ducats de traitement. Cette cantatrice a passé pour une des meilleures de son temps; on l'a même comparée à M^{me} Mara, quoiqu'elle lui fût inférieure. Lorsqu'elle quitta la scène, elle se retira à Francfort, où elle est morte en 1850, regrettée de tous ceux qui l'avaient connue.

LANGE (JOSEPH-HENRI), compositeur et organiste à Brême, fils d'un instituteur, est né dans cette ville en 1784. Il était fort jeune lorsque son père l'envoya à Munich pour y étudier la musique, sous la direction de Winter. De retour à Brême, il y a obtenu la place d'organiste de l'église principale. Il a publié : 1^o *Fierstimme ausgesetztes Choralbuch zu dem neuen Bremischen Gesangbuche* (livre de chorals arrangé à quatre voix pour le nouveau livre de chant de Brême), Brême, Kaiser. 2^o *Melodien zum neuen Bremer Gesangbuche, für Schulen and zum Privatgebrauche* (Mélodies du nouveau livre de chant de Brême, à l'usage des écoles, etc.), *ibid.* 3^o *Melodien für eine und mehrere Singstimme zum Bremischen Liederbuche für Schulen* (Mélodies à une et plusieurs voix chantantes, pour le livre de cantiques de Brême, à l'usage des écoles), *ibid.*

LANGER (DOMINIQUE), violoniste du théâtre de Breslau, actuellement vivant, est né en Bohême. On n'a que peu de renseignemens sur cet artiste, même dans la biographie des musiciens de la Silésie, par M. Hoffmann. On sait seulement qu'il joue également bien du violon, de la clarinette et du cor de basset, et qu'il dirige avec talent la musique dans un jardin de plaisance, à Breslau. Il a été publié de sa composition : 1^o Rondo pour piano et violon, Vienne, Mechetti. 2^o Walses *idem*, Milan, Riccordi. 3^o Polonaises pour le piano, Breslau, Leuckart. 4^o Danses favorites de Breslau, Breslau, Forster. 5^o *Le temps ancien et le moderne*, quolibet mu-

sical tiré d'airs connus et de danses, avec piano. Breslau, Leuckart. Langer a en manuscrit une grande symphonie dédiée au maître de chapelle Schneider.

LANGER (MATHIEU), virtuose distingué sur le cor, bien que simple amateur, actuellement employé près du gouvernement à Oppeln, a fait ses études au gymnase de Neisse et à l'université de Breslau. Il a pris part, dans cette ville, aux concerts de l'académie, en 1822. Il était déjà cité alors pour son talent, mais il l'a beaucoup augmenté par son travail depuis lors, et il compte maintenant peu de rivaux.

LANGLÉ (HONORÉ-FRANÇOIS-MARIE), compositeur et théoricien de musique, d'une famille originaire de Picardie, mais établie en Italie depuis le dix-septième siècle, naquit à Monaco en 1741. A l'âge de seize ans on l'envoya à Naples pour y étudier la composition ; il y entra au conservatoire de *La Pietà de' Turchini*, et fit ses études d'harmonie, d'accompagnement et de contrepoint, sous la direction de Cafaro. Après avoir été huit ans dans cette école, où il eut le titre de *maître*, c'est-à-dire, *répétiteur*, il se rendit à Gènes et y demeura plusieurs années, en qualité de directeur de musique du théâtre et du concert des nobles. Arrivé à Paris en 1768, il se fit une existence honorable en donnant des leçons de clavecin, de chant et de composition. Il connaissait bien l'art du chant, en ayant étudié les principes dans l'école de Naples, la meilleure de cette époque. Tourmenté du désir de se faire connaître à Paris par ses compositions, il fit exécuter au concert spirituel et à celui des amateurs des cantates et des motets, entre autres les monologues d'*Alcide*, de *Sapho*, *Circé*, etc. Lorsque le baron de Breteuil eut institué l'école royale de chant et de déclamation, en 1784, Langlé fut chargé d'y enseigner le chant, et il conserva cet emploi jusqu'à la suppression de l'école, en 1791. A l'époque de l'organisation du Conservatoire de Paris, on le désigna pour remplir les fonctions

de bibliothécaire, qu'il réunit à celles de professeur d'harmonie ; mais il ne garda pas celles-ci longtemps, et la place de bibliothécaire fut la seule qu'il conserva en 1802. Il était aussi membre du lycée des arts. Dans les dernières années de sa vie, Langlé prenait plaisir à la culture d'un jardin qu'il possédait avec une maison de campagne, à Villiers-le-Bel, près de Paris : il mourut dans ce lieu le 20 septembre 1807, à l'âge de soixante-six ans.

Les compositions de Langlé indiquent peu de génie : elles manquent de chaleur et de vie, quoiqu'on y trouve des mélodies assez faciles. J'ai examiné à la bibliothèque du Conservatoire tous ses manuscrits, et je n'y ai rien trouvé qui eut pu assurer des succès à leur auteur, si elles avaient obtenu les honneurs de la représentation. Le seul opéra de Langlé joué à l'académie royale de musique est *Corisandre*, en trois actes : il fut représenté en 1791 ; on le reprit l'année suivante, mais il n'excita jamais d'intérêt. Ses autres ouvrages dramatiques, tous inédits, à l'exception d'*Antiochus et Stratonice*, joué sans succès à Versailles, en 1786, sont : 1^o *Oreste et Tyndare*, présenté au jury de l'Opéra en 1785 et en 1786. 2^o *Soliman et Eronime*, ou *Mahomet II*, en 1792. 3^o *La mort de Lavoisier*, 1794. 4^o *Le choix d'Alcide*, 1801. 5^o *Médée*. 6^o *L'auberge des volontaires*. 7^o *Tancrède*. 8^o *Les vengeances*. Langlé a fourni un certain nombre de leçons, assez mal écrites, à la première édition des solfèges du conservatoire de Paris. Ses ouvrages didactiques sur l'harmonie et la composition sont ceux qui ont particulièrement contribué à le faire connaître en France. Le premier a pour titre : *Traité d'harmonie et de modulation*. Paris, Naderman, 1797, in-fol. de 96 pages. Aux premiers mots de l'avertissement de ce traité, on serait tenté de croire que Langlé avait saisi les vrais principes de la science de l'harmonie, qui ne sont autres que ceux de la tonalité ; car il s'élève contre les traités de cette science,

précédemment publiés, où les accords sont considérés d'une manière isolée, sans égard aux lois de successions qui les régissent ; mais immédiatement après, on lui voit avec étonnement avancer cette singulière proposition : *qu'il n'y a qu'un seul accord, celui de tierce, dont les combinaisons produisent tous les autres.* Et pour la démonstration de ce principe, il présente l'exemple de cette suite de tierces : *fa, la, ut, mi, sol, si, ré, fa.* Il en tire l'accord parfait du quatrième degré *fa, la, ut* ; l'accord parfait mineur, *la, ut, mi*, l'accord relatif mineur de la dominante, *mi, sol, si*, l'accord de la dominante, *sol, si, ré*, les accords de septième majeure *fa, la, ut, mi*, et *ut, mi, sol, si*, enfin, l'accord de septième mineure avec tierce mineure, *la, ut, mi, sol*, et l'accord de septième dominante, *sol, si, ré, fa.* C'est à peu près par un procédé semblable que Catel a fondé son système d'harmonie sur une division arbitraire du monodie ; mais celui-ci a du moins racheté son erreur à cet égard par sa division des accords en naturels et artificiels ; tandis que Langlé confond tout en faisant, au moyen de ses générations de tierce, des classes d'accords de septièmes, par exemple, de toutes les espèces, comme si ces rapports existaient par eux-mêmes et abstraction faite de toute considération de modification par l'altération, la prolongation et la substitution. D'ailleurs, les exemples pratiques qu'il donne de l'emploi des accords sont mal écrits, et fourmillent de mauvaises successions d'octaves et de quintes.

Le second ouvrage de Langlé est le *Traité de la basse sous le chant, précédé de toutes les règles de la composition.* Paris, Naderman, 1798, in-fol. de 304 pages. Ce que Langlé appelle *toutes les règles de la composition* sont celles des contrepoints simple et double, qui enseignent en effet l'art d'écrire à plusieurs parties. Mais comment un ouvrage destiné à faire connaître la manière de mettre une

basse sous un chant peut-il être précédé de toutes les règles de la composition ? Un musicien qui sait toutes ces règles n'est donc pas capable de faire une basse ? Quelle absurdité ! Et qu'est-ce, je vous prie, que ce qui vient après les règles du contrepoint dans le livre de Langlé ? Une énorme quantité de progressions appelées communément *marches d'harmonie*, la plupart mal écrites, et dont on ne trouve presque jamais l'application dans la musique mélodique. Cet énorme fatras n'est bon à rien : il n'a jamais eu de véritable succès, et depuis longtemps il est tombé dans l'oubli, comme une multitude de fausses doctrines d'harmonie qui ont pris naissance depuis un siècle, en France et en Allemagne.

Le *Traité de la fugue* (Paris, 1805, in-folio de 100 pages) est le troisième ouvrage didactique de Langlé. Il y débute par une proposition bien bizarre : *La fugue, dit-il, est le premier morceau de musique régulier que l'on ait fait.* S'il avait eu quelques notions des plus anciennes compositions, il y aurait vu qu'il ne s'y trouve pas l'apparence de ce qu'on appelle *fugue*, même dans l'acception la plus générale. Quoique l'ordre dans la classification des objets manque dans ce livre comme dans tous les autres ouvrages de Langlé, le début renferme des notices assez précises des parties principales de la fugue ; c'est ce qu'il a fait de mieux. C'est en quelque sorte une traduction de ce que le P. Martini a placé en tête de son *Saggio fondamentale pratico di contrappunto*. La suite est beaucoup moins bonne ; on y trouve beaucoup de fausses réponses à des sujets donnés, et de fugues mal faites. Ses fugues à la seconde et à la septième sont contraires à tout principe de tonalité.

On a aussi de Langlé une *nouvelle méthode pour chiffrer les accords*, Paris, 1801, in-8°. Ce livre renferme l'exposé d'un système particulier que l'auteur avait déjà fait connaître en partie dans ses traités

de l'harmonie et de la basse sous le chant. Il s'y sert de plusieurs signes qui n'ont jamais été employés par les harmonistes, dont l'utilité n'est pas sensible, et qui auraient l'inconvénient de manquer de simplicité. Langlé, comme tous les auteurs de systèmes de basse-chiffree, a oublié qu'un ouvrage de ce genre, au lieu de présenter de nouveaux signes, devrait être seulement l'exposé des systèmes des diverses écoles, afin de rendre plus facile l'accompagnement de toute espèce de musique, par une bonne synonymie des signes.

LANGLOIS (M.), avocat à Gisors, dans la dernière partie du dix-huitième siècle, a publié un petit écrit qui a pour titre : *Éloge funèbre de P. Buisson, organiste de Gisors, prononcé dans cette ville, devant une société d'amateurs*, le 2 septembre 1775. Rouen, 1775, in-8°.

LANGSHAW (....), organiste et mécanicien de grand mérite, né en Angleterre vers 1718, s'est fait connaître par des cylindres mécaniques qu'il a adaptés à un orgue superbe, qui appartenait au comte de Bath. Ce seigneur ayant demandé à Handel quelques pièces pour cet instrument, le grand musicien les écrivit et chargea Langshaw de les noter sur de très-grands cylindres qui faisaient leurs révolutions dans divers systèmes de mouvement, et dont les combinaisons produisaient des effets majestueux. Langshaw fut employé par le comte à perfectionner son ouvrage pendant près de douze ans. En 1772 il obtint la place d'organiste à Lancaster. Il l'occupa pendant plus de vingt-cinq ans, et mourut dans cette ville en 1798.

LANGSHAW (JEAN), fils du précédent, né à Londres en 1765, fut élevé à Lancaster, et ne commença à étudier la musique qu'à l'âge de treize ans. Lorsqu'il eut atteint sa seizième année, il se rendit à Londres, et continua ses études musicales sous la direction de Charles Wesley et de son frère Samuel. De retour à Lancaster, il s'y livra à l'enseignement de la

musique, et en 1798 il succéda à son père dans la place d'organiste de cette ville. On a de ce musicien quelques ballades, des chœurs de Handel et de Haydn arrangés, et un thème avec variations pour le piano.

LANIÈRE ou LANIERI (NICOLAS), peintre, graveur et musicien, naquit en Italie, dans l'année 1568, et passa la plus grande partie de sa vie en Angleterre. Il y introduisit le récitatif à la manière italienne. En 1614 il écrivit la musique d'une mascarade qui fut exécutée au palais de lord Hages, puis il en fit une autre, en société avec Coperario, pour le mariage du comte de Sommerset avec lady Francis Howard. Plusieurs airs de sa composition ont été insérés dans les collections publiées sous le règne de Charles 1^{er} : on y trouve peu de mérite. Smith en a inséré un dans sa *Musica antiqua*, tiré de la mascarade intitulée *Luminalia, or the festival of light*, qui fut représentée à la cour, le mardi gras de l'année 1657, et dans laquelle la reine et les dames du palais prirent des personnages. Le portrait de Lanière, peint par lui-même, se trouve à l'école de musique de l'université d'Oxford. Hawkins l'a fait graver pour son Histoire de la musique.

LANNER (JOSEPH). V. le supplément.

LANNOY (M^{me} la comtesse DE), née comtesse de LOOZ COSWAAREN, au château de Gray, dans le Brabant, en 1767, épousa le comte de Lannoy en 1788, et le suivit dans l'émigration, lorsque les Pays-Bas furent envahis par les armées françaises. Ses biens furent saisis, et comme beaucoup d'autres personnages de haut rang, exilés de leur patrie à cette époque, elle dut chercher des moyens d'existence dans l'emploi de ses talents. Elle était bonne musicienne, jouait bien du piano pour son temps, et même composait. Elle s'établit à Berlin et s'y livra à l'enseignement. En 1798, elle publia dans cette ville : 1^o Deux romances françaises avec accompagnement de piano, Berlin, Hum-

mel. 2° Trois sonates pour clavecin, avec accompagnement de violon et violoncelle, *ibid.* 5° Romances avec accompagnement de piano ou harpe, 2° et 5° recueils, *ibid.*, 1801. Peu de temps après cette dernière publication, elle rentra en Belgique avec sa famille, et y soutint un procès considérable d'où dépendait toute sa fortune. Après plusieurs années d'attente pénible, elle perdit ce procès, dont l'issue la laissait sans ressource, et se réfugia à Paris, où l'on prétend qu'elle fut assez malheureuse pour être obligée de jouer avec ses filles des rôles secondaires sur les théâtres des boulevards. Je crois qu'elle a cessé de vivre vers 1822.

LANNOY (ÉDOUARD, baron DE), de la même famille que la précédente, né à Bruxelles au mois de décembre 1787, suivit sa famille dans l'émigration, et s'établit avec elle à Graetz, dans la Styrie, où il commença ses études. De retour à Bruxelles en 1801, il y entra bientôt après au lycée, puis acheva ses études à Paris. Vers la fin de 1806, il retourna dans la Styrie. Depuis 1815, il vit alternativement à Vienne et à sa maison de campagne, dans les environs de Marpurz. Poète et musicien, il s'est fait connaître avantageusement par un grand nombre de morceaux de littérature et de critique, ainsi que par ses compositions musicales, parmi lesquelles on remarque : 1° Cantate exécutée à Bruxelles, pour la distribution des prix, en 1806. 2° *Marguerite ou les Brigands*, opéra en un acte, représenté à Graetz en 1814, et à Vienne, en 1819. 3° *Les Morlaques*, opéra en 2 actes, à Graetz, en 1817. 4° *Libussa*, opéra en 2 actes, à Braum, en 1818. 5° *Ketty*, opéra en un acte, Vienne, 1827. 6° *Une heure*, mélodrame, à Vienne, 1822. 7° *Le Meurtier*, mélodrame. 8° *Emmy Teels*, idem. 9° *Les deux Forçats*, idem. 10° *Le Lion de Florence*, idem. 11° Ouverture entr'actes pour la tragédie intitulée *Le Czar Ivan*. 12° *Abu le noir*, mélodrame. Tous ces derniers ouvrages ont été joués

sur différents théâtres de Vienne et de l'Allemagne, depuis 1825 jusqu'en 1850. Les principales compositions instrumentales de M. de Lannoy sont : 13° Grande symphonie en *mi* majeur, exécutée au concert de la société musicale de Vienne. 14° Symphonie en *ut* majeur, exécutée au concert spirituel. 15° Plusieurs ouvertures et solos pour divers instruments et orchestre. 16° Grandes variations pour piano et violon, avec orchestre, op. 13, Mayence, Schott. 17° Quintetto pour piano, hautbois, clarinette, cor et basson, op. 2, Offenbach, André. 18° Grand trio pour piano, clarinette et violoncelle, op. 15, Vienne, Haslinger. 19° Sonates pour piano et violon, op. 6, Vienne, Meehetti; op. 12, Leipsick, Breitkopf et Härtel; op. 21; Bonn, Simrock. 20° Sonate pour piano seul, op. 9, Vienne, Haslinger. 21° Plusieurs rondeaux, fantaisies, variations, etc. Depuis 1850, M. de Lannoy s'est dévoué exclusivement à la direction du Conservatoire de Vienne, dont il était encore président en 1855. Il est aussi entrepreneur du concert spirituel.

LANZ (J.-M.), pianiste et compositeur allemand, s'est fait connaître à la fin du dix-huitième siècle par les compositions suivantes : 1° Chansons pour la loge maçonnique, Dresde, 1788. 2° Six sonates pour le clavecin, d'une exécution facile, op. 5, Brunswick, 1795. 3° XXI variations sur *God save the King*, pour piano, op. 4, *ibid.*, 1795. 4° Sonate à quatre mains, op. 5, *ib.*, 1796. 5° Huit variations pour clavecin sur l'air : *Frent euch des Lebens*, Hanovre, 1796. 6° Six écossaises pour le Piano, Berlin, Schlesinger.

LANZA (JOSEPH), professeur de chant, né à Naples, vivait en cette ville en 1792, et y publia 6 ariettes italiennes avec accompagnement de guitare et violon. Vers le même temps, il s'est fixé à Londres et y a vécu pendant plusieurs années dans la maison du marquis d'Abercon, en qualité de maître de musique. Il y a publié plusieurs recueils de chansons, entre autres : Six trios pour

deux sopranos et basse, op. 15, Londres, Birschall, et six chansonnettes, avec récitatifs, *ibid.*

LANZA (GESUALDO), fils du précédent, a résidé en Angleterre depuis son enfance, et s'y est fait connaître comme un bon maître de chant. Il a publié sur cet art un ouvrage très-estimable intitulé : *The Elements of Singing familiarly exemplified*, Londres, 1817, in-4° obl.

Un autre fils de Joseph Lanza, plus jeune que le précédent, est aussi un bon chanteur. Après avoir demeuré à Londres jusqu'à l'âge de vingt ans environ, il a voyagé, a vécu pendant quelques années à Paris, puis dans diverses villes de province. Il est en ce moment (1858) à Lille, où il se livre à l'enseignement.

LANZETTI (SALVATOR), violoncelliste célèbre, naquit à Naples au commencement du dix-huitième siècle, et passa la plus grande partie de sa vie au service du roi de Sardaigne. En 1756, on publia à Amsterdam deux livres de sonates de sa composition pour le violoncelle. Quelque temps après il parut en cette ville un ouvrage méthodique intitulé : *Principes du doigter pour le violoncelle dans tous les tons*, dont il était aussi l'auteur. Lanzetti est mort à Turin vers 1780, dans un âge fort avancé.

LANZI (PETRONIO), maître de chapelle à Bologne, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il fut élu deux fois président de la société philharmonique, et fit exécuter en 1770, dans l'église de Saint-Jean *in Monte*, à l'occasion de la seconde promotion, une messe de sa composition dont Burney fait l'éloge dans son voyage musical en Italie.

LAPINI (CHARLES), né à Sienne en 1724, a été le musicien le plus distingué qu'a produit cette ville pendant le dix-huitième siècle, quoiqu'il soit peu connu. Son caractère indolent, capricieux, peu sociable, fut cause de l'obscurité où son nom est resté. Il apprit la musique, l'orgue et le contrepoint sous la direction de Franco

Franchini, maître de chapelle de la collégiale, et obtint en 1745 l'orgue de la chapelle de cette église, quoiqu'il n'ait jamais eu de talent pour cet instrument. En 1757, il succéda à Franchini dans la place de maître de chapelle, et en remplit les fonctions pendant quarante-cinq ans. Il mourut le 28 octobre 1802. On trouve son portrait dans l'œuvre du peintre Provenzano; il y est représenté dans l'attitude d'un homme qui bat la mesure. Lapini était en correspondance avec le P. Martini. Jamais Piccinni ou Anfossi ne passèrent à Sienne sans l'aller visiter. Il a laissé en manuscrit beaucoup de musique d'église : sa messe de *Requiem*, exécutée à l'occasion de la mort de l'impératrice Marie-Thérèse, était une production de premier ordre.

LAPIS (SANTO), compositeur dramatique, né à Bologne, dans les premières années du dix-huitième siècle, a passé la plus grande partie de sa vie à Venise, où il enseignait le chant et la mandoline. Il jouait aussi de plusieurs autres instruments. Vers la fin de sa vie, sa position était malheureuse. Il voyagea pour chercher une position fixe et arriva, dit-on, à Amsterdam vers 1762. Il y fit imprimer six duos à deux voix, deux suites de chansons françaises et six trios pour flûte, violon et violoncelle. En 1729 il avait fait représenter à Venise l'opéra intitulé : *La Generosità di Tiberio*; l'année suivante il y donna *La Fede in Cimento*.

LAPLACE (le marquis PIERRE-SIMON DE), célèbre géomètre, né à Beaumont-en-Auge (Calvados) le 28 mars 1749, vint jeune à Paris, fut nommé examinateur des élèves de la marine à l'âge de vingt-trois ans, et entra l'année suivante à l'Académie des sciences. Successivement chancelier du sénat conservateur, pair de France, membre du bureau des longitudes, de l'Institut et de beaucoup d'autres sociétés savantes, il est mort à Paris, le 5 mars 1827. Son *Exposition du système du Monde*, et surtout sa *Mécanique céleste*,

lui ont fait un nom illustre parmi les savans. Parmi les mémoires qu'il a publiés dans différens recueils scientifiques, on en trouve un intitulé : *Développement de la théorie des fluides élastiques et applications de cette théorie à la vitesse du son* (V. *Bulletin des sciences de la société Philomathique*, 1821, p. 161). Il avait déjà exposé en partie sa théorie sur ce sujet dans son mémoire sur la chaleur (Mém. de l'Acad. des sciences, 1780). MM. Biot et Poisson ont fait en 1807 des expériences sur la propagation du son, qui ont confirmé cette théorie.

LAPORTE (l'abbé JOSEPH DE), né à Befort en 1715, entra chez les jésuites, après avoir terminé ses études, et en sortit au bout de quelques années pour s'établir à Paris et s'adonner à la culture des lettres. Il mourut en cette ville le 19 décembre 1779. Parmi ses nombreux écrits, on remarque les suivans où se trouvent des faits relatifs à l'histoire de l'Opéra : 1^o *Anecdotes dramatiques, contenant toutes les pièces de théâtre, tragédies, comédies, pastorales, drames, opéras, opéras-comiques, parades et proverbes*, Paris, veuve Duchêne, 1775, 4 vol. in-8^o. 2^o *Dictionnaire dramatique*, Paris, Lacombe, 1776, 3 vol. in-8^o. 3^o *Almanach des spectacles de Paris, ou Calendrier historique des théâtres de l'opéra, des comédies française et italienne et des foires*, Paris, Duchesne, 1750 à 1794; 1799, 1800, 1804. En tout 48 volumes in-12. Les années 1750 à 1779 ont été faites par l'abbé de Laporte; les autres par Duchesne et d'autres continuateurs.

LAPPI (PIERRE), compositeur, né à Florence dans la seconde moitié du seizième siècle, embrassa l'état ecclésiastique et fut nommé maître de chapelle de l'église de Sainte-Marie *delle grazie*, à Breseia, en 1601. Il a publié de nombreuses compositions pour l'église, parmi lesquelles on remarque : 1^o *Litanie della madona a 4, 5, 7 e 8 voci*. 2^o *Salmi concertati a 5 voci*, Venise, 1600.

3^o *Misse a 3, 4, e 5 chori*, Venise, 1616. 4^o *Sacræ melodice 1, 2, 3-6 voc. decantandæ, una cum Symphonii et B. ad organum*, Francfort, 1621, in-4^o. Il y a une édition de ces motets sous la date d'Anvers, 1622, in-4^o. 5^o *Compieta a 3 e 4 chori*, op. 16, Venise, 1626. 6^o *Rosarium musicale*, Venise, 1629. Cet œuvre contient une messe, des psaumes, *Magnificat*, *litanies* et *Te Deum* à 2 et 3 chœurs.

LARBA (JEAN-LÉONARD), musicien italien du seizième siècle, a fait imprimer de sa composition : *Canzonette napoletane a tre*, Venise, 1565, in-4^o.

LARDEMOY (ANTOINE), écrivain genevois, passé sous silence par Senebier, dans son *Histoire littéraire de Genève*, n'est connu que par un livre qui a pour titre : *Les Psaumes de David, réduits nouvellement en une méthode facile pour apprendre le chant ordinaire de l'église*, Genève, 1651, in-8^o.

LARDOIS (JEHAN OU JEAN), premier chapelain, ou maître de la chapelle du roi de France Louis XI, paraît avoir succédé en cette qualité à Gallois Gourdin, qui, lui-même, avait été le successeur de Jean Ockeghem, depuis le mois de janvier 1462, ainsi que le prouve un compte de la maison du roi dressé par Jacques-le-Camus, commis au paiement des officiers de cette maison, depuis 1461 jusqu'au mois de septembre 1464 (voyez OCKEGHEM). Un autre compte, dressé en 1466 par Pierre Jobert, receveur général des finances, démontre qu'à cette époque Jean Lardois occupait le poste de premier chapelain (voy. la *Revue musicale*, t. XII, p. 255). J'ignore s'il existe, dans quelque manuscrit, de la musique de cet artiste.

LARRIVÉE (HENRI), acteur de l'Opéra qui eut beaucoup de réputation, et qui paraît l'avoir méritée par la beauté de sa voix et par son talent comme acteur, naquît à Lyon le 8 septembre 1733. Venu fort jeune à Paris, il y fut d'abord garçon perruquier. L'exercice de cet état l'ayant

conduit auprès de Rebel, directeur de l'Opéra, celui-ci, frappé de ses dispositions pour le chant, de ses avantages extérieurs et de l'éclat de sa voix de basse, l'engagea pour les chœurs et lui fit enseigner la musique. Deux ans après il fut engagé comme seconde basse, à 1,200 fr. d'appointemens et cent écus de gratification. Son premier début eut lieu le 15 mars 1755, par le rôle du grand prêtre dans *Castor et Pollux*, le jour même où Jéliotte joua pour la dernière fois celui de *Castor*. Les succès de Larrivée furent assez brillans pour le faire parvenir promptement au rang de chef d'emploi. Ces succès étaient dus surtout à la justesse de sa déclamation et à la pureté de son organe plein et sonore. Avant lui, le récitatif se débitait avec une lenteur monotone et fatigante : il fut le premier qui lui donna du mouvement et de l'accent. Les conseils de Gluck développèrent ce que la nature avait fait pour cet acteur ; mais à l'époque où Larrivée était entré à l'Opéra, on n'avait aucune idée en France de l'art du chant ; lui-même avait commencé l'étude de la musique à un âge où il n'est guère possible d'y devenir habile, et Gluck, venu en France vingt ans après ses débuts, n'avait pu déraciner des défauts fortifiés par une routine longue et vicieuse. D'ailleurs, Larrivée donnait malheureusement aux sons élevés un accent nasal dont il ne put jamais se corriger, et qui fit qu'un plaisant du parterre s'écria un jour : *Voilà un nez qui a une belle voix !* Cette voix paraît avoir été plutôt un bariton qu'une basse, car les rôles d'Agamemnon et d'Oreste, écrits par Gluck pour cet acteur, sont si hauts, qu'on ne les chante plus qu'avec peine aujourd'hui. En 1779, on accorda à Larrivée une pension qu'il cumula avec un traitement annuel de 15 mille francs jusqu'en 1786, où il se retira. Alors il voyagea dans les provinces et y donna des concerts avec sa femme et ses filles, dont l'une jouait de la harpe, et l'autre, du violon ; mais devenu vieux, et

dépouillé du prestige de la scène, il en parut plus que l'ombre de lui-même. Retiré à Vincennes, il y mourut le 7 août 1802, des suites d'une paralysie, à l'âge de 69 ans.

LARRIVÉE (MARIE-JEANNE), épouse du précédent et sœur de Lemierre, violoniste habile, débuta à l'Opéra en 1750, se retira en 1755, reparut en 1757, et obtint sa pension de retraite en 1778. On vante la douceur de sa voix dans quelques journaux de son temps.

LARTIGAULT (N.) : on trouve sous ce nom une messe à 5 voix *ad imitationem moduli : Confirma hoc, Deus* ; dans la collection de messes publiée par les Ballard : elle porte la date de 1644.

LARUE ou DE LARUE (PIERRE), en latin *Petrus Platensis*, musicien habile, vécut à la fin du quinzième siècle, et au commencement du seizième. Glaréan en a fait un Français (*Dodecach.*, pag. 154), mais la plupart des autres écrivains qui en ont parlé s'accordent à le placer parmi les musiciens des Pays-Bas. Il n'est pas certain que ce soit de lui qu'Antonio ait voulu parler dans sa Bibliothèque espagnole, sous le nom de *Petrus de Ruimonte*, lorsqu'il dit : *Petrus de Ruimonte, Cæsaraugustanus, musicæ artis peritissimus, apud Belgarum principes, Albertum et Isabellam, tum in sacello choragus, tum cubicularius musicus*. Quelle que fut l'habitude qu'avait Antonio d'altérer les noms propres, il n'est pas vraisemblable qu'il ait fait un anachronisme de plus d'un siècle, en plaçant sous la domination des archiducs Albert et Isabelle un homme qui vivait à la fin du quinzième siècle, comme le prouvent les recueils de messes imprimées dans les premières années du seizième, par Octave Petrucci de Fossombrone, et par André Antiquis de Montona. Suivant Antonio, ce Pierre Ruimonte aurait publié à Anvers, en 1614, un recueil de madrigaux et de chansons à quatre, cinq et six voix, sous ce titre : *El Parnasso Espanol de*

madrigales y vilancicos a quatro, cinco y seis voces : il ne peut y avoir identité. D'après la note 334 des Mémoires de M. l'abbé Baini sur Pierluigi de Palestrina, il paraît que le nom de Larue est indiqué *Pierazzon de la Ruellien* dans les Mss. de la bibliothèque du Vatican. A l'égard du poète allemand *Brusch*, ou *Bruschius*, copié par Printz (*Beschr. der edlen Sing- und Klingkunst*, p. 124), qui prétend que De Larue composa, en 1549, *Les lamentations de Jérémie*, il y a lieu de croire qu'il était mal informé, quoiqu'il écrivit dans le même temps, car ce musicien aurait été alors âgé de plus de soixante-quinze ans : toutefois le fait n'est pas absolument impossible.

Larue vécut à Anvers au commencement du seizième siècle et y remplit les fonctions de maître de chapelle ; mais il est vraisemblable qu'il avait fait auparavant un voyage en Italie, comme beaucoup d'autres musiciens belges, car on trouve de ses compositions parmi les manuscrits des archives de la chapelle pontificale, et ses messes ont été insérées dans les deux plus anciens recueils imprimés à Rome et à Venise.

Parmi les manuscrits de la bibliothèque de l'État, à Bruxelles, il s'en trouve une d'une exécution magnifique, sur vélin in-folio-atlantique, qui contient sept messes de Pierre de Larue, dont six à cinq voix et une à quatre. Ce manuscrit, orné de lettres initiales, arabesques, portraits et autres ornemens en couleur, a été fait dans les Pays-Bas, vers 1550, pour la chapelle de Jean III, roi de Portugal, qui régna depuis 1521 jusqu'en 1557, et de sa femme, Catherine d'Autriche, sœur de Charles-Quint. Deux miniatures du second feuillet représentent ces princes agenouillés sur un prie-Dieu ; leurs armoiries sont attachées à des colonnes. Parmi les ornemens, on voit à profusion la violette, la pensée et la marguerite, emblèmes de Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas, fille de l'empereur Maximi-

lien I^{er}, et de Marie de Bourgogne. Il paraît que ce fut cette princesse, morte à Malines, en 1550, qui fit exécuter ce beau manuscrit pour sa nièce, reine de Portugal. On ignore pourquoi ce volume est resté en Belgique ; mais il paraît certain qu'il était passé dans la chapelle des princes gouverneurs des Pays-Bas, et qu'il en avait ensuite disparu. Van Hultem l'acheta plus tard dans une vente publique : il est devenu la propriété de l'État avec toute la collection de livres de cet amateur.

Les messes de Larue contenues dans ce manuscrit sont : 1^o *Missa de Conceptione Virginis Mariae quinque vocum*. 2^o *Idem sub titulo : Ista est speciosa inter filias Jerusalem, quinque vocum*. 3^o *Idem de doloribus quinque vocum*. 4^o *Idem Paschale quinque vocum*. 5^o *Missa sex vocum : Ave sanctissima Maria, canon ascendendo per diatessaron*. 6^o *Missa de sancta cruce quinque vocum*. 7^o *Missa de feria quatuor voc*. J'ai mis en partition le Kyrie de la messe *Ave sanctissima Maria*, et j'ai reconnu dans ce morceau un chef-d'œuvre de facture.

Un autre beau manuscrit, quoique moins riche que le précédent, appartenant à la même bibliothèque, contient des messes et autres pièces pour la semaine sainte, de divers compositeurs du seizième siècle. On y trouve la messe à cinq voix de Larue, *de septem doloribus*, qui est dans l'autre manuscrit ; une autre messe, aussi *de septem doloribus*, à quatre voix, et un *Stabat Mater dolorosa* à cinq voix, sur le thème de la chanson française : *Comme femme de reconfort*, par le même maître. Un manuscrit des archives de la Chapelle pontificale (n^o 36) contient deux messes de Larue, la première intitulée : *L'amour de moy* ; la deuxième, *O gloriosa Margarita ! Christum pro nobis exora*.

Octave Petrucci, de Fossombrone, a publié en 1515 un livre de messes de Pierre de Larue qui en contient cinq, dont voici les titres : 1^o *Beate Virginis*. 2^o *Puer natus*.

est. 3^e *Sexti toni, ut, fa.* 4^e *L'homme armé.* 5^e *Nunquam fuit pena major.* La cinquième messe du premier livre des *Missarum diversorum auctorum*, publié par le même imprimeur, est aussi de Pierre de Larue; elle est intitulée : *De Sancto Antonio*. Un autre recueil de messes, publié à Rome, en 1516, in-fol., par André Antiquis de Montona, contient les messes de *Ave Maria* et *De salutaris hostia*, du même compositeur. Ce recueil a pour titre : *Liber quindecim missarum electarum quæ per excellentissimos musicos compositæ fuerant*. Le quatrième livre des *Motets de la Couronne*, publié par Octave Petrucci, en 1505, renferme un *Salve Regina* à quatre voix de Larue. On trouve dans le troisième volume de la collection de motets publiée à Nuremberg, en 1564, un *Lauda anima mea Dominum*, à quatre voix, du même maître; ce dernier morceau a été donné en partition par Forkel, dans son Histoire de la musique (t. II, p. 616). Enfin, Glaréan a rapporté quatre fragmens tirés des œuvres de P. de Larue, dans son Dodecacorde.

Tout ce qu'on connaît de ce maître prouve qu'il fut un des meilleurs compositeurs de son temps.

LARUETTE (JEAN-LOUIS), acteur de l'Opéra-Comique et compositeur dramatique, naquit à Toulouse le 27 mars 1751, et vint débiter à Paris en 1752, à l'époque du renouvellement de l'Opéra-Comique, à la foire St-Laurent. Il prit d'abord les rôles d'amoureux, mais son défaut de voix et l'air vieux de sa figure l'empêchèrent d'y réussir. Il eut le bon esprit de comprendre ses défauts, et les fit tourner à son avantage en prenant les rôles de pères et de tuteurs, où il se fit une grande réputation comme acteur. Nous devons aujourd'hui déplorer les succès qu'il obtint dans cet emploi, auquel il a donné son nom, et dont l'influence se fait encore sentir; car ayant établi un répertoire où les rôles de pères, qui doivent appartenir aux voix de basse, sont écrits pour le té-

nor, on peut le regarder comme le type de ces acteurs sans voix qui se sont succédé sans interruption jusqu'à ce jour à l'Opéra-Comique, tels que les Dozainville, les Juliet, etc., etc., tous excellens comédiens, mais, comme l'a fort bien remarqué M. Castil-Blaze, chanteurs déplorables qui ont empêché qu'une meilleure distribution de rôles fût faite dans nos opéras français, et qui ont retardé l'introduction des morceaux d'ensemble dans notre musique dramatique. Laruette fut reçu à la Comédie italienne en 1762, lorsqu'on y rénnit l'Opéra-Comique, et se retira en 1779, après avoir fait pendant vingt-sept ans les délices du public, par le naturel de son jeu. Il a composé la musique de plusieurs opéras qui ont eu quelque succès dans la nouveauté, mais qui sont oubliés maintenant : tels sont : *Le Docteur Sangrado*, en 1756, *L'heureux Déguisement*, en 1758, *Le Médecin de l'Amour*, en 1758, au théâtre de la Foire; en 1759, *L'Ivrogne corrigé*, *Cendrillon*; à la Comédie italienne, en 1761, *Le Dépit généreux*; en 1763, *Le Gui de chêne*; en 1772, *Les deux Compères*. Laruette est mort à Toulouse, au mois de janvier 1792. Il avait épousé M^{lle} Villette, née vers 1740, qui avait débuté à l'Opéra en 1758, et qui, après y avoir chanté pendant trois ans, était entrée à la Comédie italienne, en 1761. La pureté de la voix de M^{me} Laruette et son jeu expressif lui firent une brillante réputation dans les opéras de Monsigny et de Grétry.

LASAGNA (LAURENT), né à Gênes en 1777, a été bassoniste et compositeur distingué pour les instrumens à vent. Il vivait encore en 1812, dans sa ville natale. Gervasoni assure que sa musique est remarquable par l'originalité (V. *Nuova teoria di Musica*), et qu'il a écrit d'excellentes pièces.

LASALETTE (P. JOUBERT DE), né à Grenoble en 1762, entra jeune comme officier dans le corps royal d'artillerie, servit avec honneur dans cette arme, et parvint

dans les gnerres de la République au grade de général de brigade. Plus tard il eut le titre d'inspecteur d'artillerie. Il est mort dans le lieu de sa naissance, en 1852, laissant, par son testament, sa bibliothèque à M. Champollion-Figeac, son concitoyen, son ami, et qui avait été son éditeur pour plusieurs de ses ouvrages. Lasalette était membre de la société des sciences et arts de Grenoble; il y lut en 1799 le projet d'une sténographie de la musique, qu'il publia quelques années après, sous ce titre : *Sténographie musicale, ou manière abrégée d'écrire la musique, à l'usage des compositeurs et des imprimeurs*. Paris, Goujon, 1805, in-8° de 64 pages. L'idée d'une sténographie de la musique n'était pas nouvelle. Sans parler de quelques prétendues méthodes de simplification pour noter la musique, telles que celles du P. Souhaitty, de Demotz et de Rousseau (v. ces noms), une véritable sténographie musicale avait été proposée en 1797, sous le titre de *Mélo-tachygraphie*, par Michel de Woldemar (v. la *Revue musicale*, ann. 1828, p. 270). Celle-là était réellement une manière abrégée de noter la musique par des signes de convention; tandis que la méthode de Lasalette consiste simplement à substituer les lettres *c d e f g a h*, aux notes, avec des points en dessus ou en dessous pour distinguer les octaves, et des signes particuliers pour les dièses, bémols, bécarrés, indications de mesures, etc. Rien dans ce système n'a le caractère ni l'objet de la sténographie : le titre que l'auteur lui a donné n'est donc pas celui qui lui convient.

En 1786, Lasalette avait fait insérer dans le *Recueil des connaissances élémentaires pour le forte-piano*, par J. C. Bach et F. P. Ricci (Paris, Leduc), une nouvelle méthode d'accorder les clavecins, et en général tous les instruments à demi-tons fixes. Plus tard il traita le même sujet avec plus de développement dans une lettre à M. A. L. Millin sur l'accord du forte-piano, datée du

26 juin 1807, et insérée dans le *Magasin encyclopédique* de cette année (mars), puis publiée séparément. Paris, Sajou, 1808, in-8° de 18 pages. Lasalette propose dans cet écrit de modérer la justesse de la quinte par la quarte, afin que les tierces majeures ne soient pas trop fortes, et que l'égalité des consonnances résulte de l'égalité des douze demi-tons de l'octave. Il arrêta ensuite ses idées sur cette matière d'une manière plus absolue, dans un opuscule qui a pour titre : *De la fixité et de l'invariabilité des sons musicaux, et de quelques recherches à faire à ce sujet dans les écrivains orientaux* (Paris, imprimerie de Dondey-Dupré, 1824, in-8° de 12 pages). Il soutint le principe invariable de l'égalité de tous les demi-tons, contre les théories basées sur le calcul (v. MOMIGNY). Un extrait de ce mémoire fut publié dans le *Bulletin universel des sciences et de l'industrie* (1824), et dans le *Bulletin des sciences mathématiques et physiques* (avril, 1825, p. 272). Les assertions erronées de Lasalette furent réfutées par Chladni dans la gazette musicale de Leipsick (1825, n° 40), et par M. de Prony, dans le *Bulletin des sciences technologiques* (juillet 1825, p. 42).

En 1810 Lasalette publia son meilleur ouvrage, intitulé : *Considérations sur les divers systèmes de la musique ancienne et moderne, et sur le genre enharmonique des Grecs ; avec une dissertation préliminaire, relative à l'origine du chant, de la lyre, et de la flûte attribuée à Pan*. Paris, Goujon, 1810, 2 vol. in-8°. La dissertation qui sert d'introduction à ce livre avait été lue par l'auteur à la société des sciences et des arts de Grenoble en 1802, et la sixième partie, relative au rythme, avait été l'objet d'une autre lecture, dans la même année. La partie de ce livre qui concerne la musique des Grecs est la plus étendue; elle n'est pas exempte d'erreurs, surtout en ce qui est relatif au genre enharmonique; mais on y reconnaît que l'auteur avait de la lecture, et qu'il

ne manquait pas de sagacité dans l'analyse des faits. La quatrième partie de l'ouvrage (tome 2^e), qui a pour objet *les changements arrivés dans le système de musique, depuis le temps de Gui Arétin jusqu'à l'établissement des vingt-quatre modes modernes*, est la plus faible de l'ouvrage. Lasalette ne connaissait pas la musique du moyen âge. Le livre de cet écrivain est fort rare, parce qu'il n'a point obtenu de succès à l'époque de sa publication. Le libraire me disait en 1820 qu'il n'en avait pas vendu vingt exemplaires. Ce libraire n'existe plus, et je crois qu'à sa mort, toute l'édition a été vendue comme vieux papier. Cet ouvrage méritait un meilleur sort.

On a aussi de Lasalette deux opuscules intitulés : 1^o *Lettre à M. le rapporteur de la commission chargée par la seconde classe de l'Institut de France d'examiner les mémoires concernant le prix proposé sur les difficultés qui s'opposent à l'introduction d'un rythme régulier dans la versification française*, le 15 août 1815 (extrait du Magasin encyclopédique), Paris, Sajou, 1815, in-8^o de 50 pages. 2^o *De la notation musicale en général, et en particulier de celle du système grec* (extrait des Annales encyclopédiques), Paris, Lenormant, 1817, in-8^o.

LASALLE D'OFFEMONT (le marquis DE), fils d'un conseiller au Châtelet, naquit en 1754. Il suivit la carrière des armes, et obtint le grade de lieutenant-colonel, fut fait chevalier de St.-Louis et commandeur de l'ordre de Malte. Ayant embrassé les principes de la révolution française en 1789, il fut employé dans l'état-major de la place de Paris, disparut pendant la terreur, et reprit ensuite du service. Sous le gouvernement consulaire, il fut fait commandant du 10^e régiment de vétérans, parvint au grade de lieutenant-général, puis à celui de commandant de la légion d'honneur. Atteint d'aliénation mentale peu de temps après la restauration, il est mort dans une maison de

santé, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, le 22 octobre 1818. Passionné pour les lettres et les arts, le marquis de Lasalle a fait représenter beaucoup de comédies, dont quelques-unes ont eu du succès, a écrit des romans, et a composé la musique de *Bertholde à la ville*, représenté à l'Opéra-Comique en 1754, et celle de *L'Amant corsaire*, joué à la Comédie italienne le 5 juin 1762. Il a aussi publié un opuscule intitulé : *Réponse à l'auteur de la lettre sur les drames-opéras*, Londres, 1776, 24 pages in-4^o (anonyme).

LASALLE (...), secrétaire de l'Opéra, dans les dernières années du dix-huitième siècle, a publié un petit écrit intitulé : *Lettre du comité de l'Opéra à l'auteur de Tarare*, 7 août 1790. Suivie d'une réponse de l'auteur au comité de l'Opéra, Paris, 1790, 8 pages in-8^o.

LASCEUX (GUILLAUME), organiste à Paris, est né à Poissy le 5 février 1740. Après avoir fait ses premières études de musique dans cette petite ville, il fut nommé organiste au bourg de Chevreuse, à l'âge de dix-huit ans. En 1762 il se rendit à Paris, y devint élève de Noblet, musicien médiocre, qui lui enseigna pendant cinq ans ce qu'on appelait alors en France *la composition*. En 1769 Lasceux fut reçu organiste des églises Saint-Étienne-du-Mont et du séminaire de Saint-Magloire. Plus tard, il succéda à son maître Noblet dans les places d'organiste de l'église des Mathurins, et du collège de Navarre. Il est mort à Paris en 1817. Les compositions de Lasceux pour l'orgue sont mal écrites ; il ne possédait que des notions incorrectes de la fugue ; cependant ses ouvrages ont obtenu quelque succès dans leur nouveauté. Il a publié : 1^o Six sonates pour le clavecin, Paris, 1768. 2^o Journal de pièces d'orgue, en 1771 et 1772. 3^o Six sonates pour le clavecin, op. 2, Paris, 1775. 4^o Suite de Noël variés pour l'orgue, *ibid.* 5^o Trois quatuors pour piano, deux violons et basse. 6^o *Te Deum* pour l'orgue, Paris, 1785. En 1789 il a fait représenter

trois opéras-comiques sur les petits théâtres. Après un long repos, il a fait exécuter, en 1804, le jour de Ste-Cécile, une messe solennelle avec orchestre, à l'église de Saint-Gervais. Dans les dernières années de sa vie, il a fait paraître pour l'orgue : *Messe des annuels et grands solennels*, n° 1, Paris, Janet.; *Hymnes, proses et répons de l'office de la Fête-Dieu*, n° 2, *ibid.*; *Messe des solennels mineurs*, n° 3, *ibid.* Il a laissé aussi un *Essai sur l'art de jouer de l'orgue*, qu'il avait soumis en 1810 à l'examen de la quatrième classe de l'Institut, et dont le manuscrit est, je crois, à la bibliothèque du Conservatoire de Paris.

LASKA (FRANÇOIS), excellent organiste, naquit le 2 mai 1750 à Choruschitz, en Bohême. Après avoir fait ses études littéraires et musicales à Prague, il entra en 1770 dans l'ordre de saint-Benoît, au monastère de *Saint-Jean-sous-le-Rocher*. La suppression de ce couvent l'obligea ensuite à se retirer à Mokarzow, en qualité de desservant de la paroisse. Il y est mort le 19 janvier 1795, laissant en manuscrit plusieurs suites de pièces d'orgue.

LASKE (JOSEPH), appelé aussi LASKA, né à Ruhmbourg, en Bohême, le 18 mars 1738, fut un très-bon facteur d'instrumens. Jacques Kolditz lui enseigna les élémens de son art; ensuite il voyagea pour étendre ses connaissances, et visita Dresde, Berlin, Vienne et Brünn. Dans toutes ces villes, il travailla chez les luthiers les plus renommés; puis il retourna à Prague et commença en 1764 à y fabriquer des instrumens qui portent son nom. Il y mourut le 30 novembre 1805. Ses violons, altos, violoncelles, violes d'amour et mandolines jouissent de beaucoup d'estime en Bohême, en Saxe, en Pologne, et sont plus recherchés que les instrumens de Vienne et d'Italie.

LASSER (JEAN-BAPTISTE), célèbre ténor et compositeur allemand, naquit à Steinkirchen, dans la Basse-Autriche, le 12 août 1751, et fit ses études à Linz, où

il fut admis en qualité de séminariste. Après y avoir passé quelques années, il se rendit à Vienne, et y vécut en donnant des leçons. Au mois de janvier 1781, il épousa la cantatrice Jeanne Rœthner; l'année suivante il alla avec elle au théâtre de Brünn; il y resta trois ans, puis il alla prendre la direction du théâtre de Linz, d'où il partit après deux ans. En 1788 il jouait à Grätz; puis il alla à Munich en 1791, et depuis lors il ne quitta plus cette ville. Il y mourut le 21 octobre 1805. On a de cet artiste les opéras dont les titres suivent : 1° *Das Wühlende Heer* (l'armée furieuse), où l'on remarquait des finales très-développées. 2° *Die glückliche Maskarade* (l'heureuse mascarade). 3° *Der Kappelmeister* (le maître de chapelle). 4° *La veuve prudente*. 5° *Die unruhige Nacht* (la nuit orageuse). 6° *La marchande de modes*. 7° *Le Juif*. 8° *Die Huldigung Treue* (le serment de fidélité), prologue, 1791. 9° *Cora et Alonzo*, grand opéra. Lasser a écrit aussi pour l'église, particulièrement des messes; mais il a moins réussi dans ce genre qu'au théâtre. On a publié de sa musique d'église : 1° *Missæ diversis vocibus ac instrumentis obligatis et non obligatis*, op. 1, editio 2^a, Augsbourg, Lotter. 2° 6 *Missæ diversis vocibus*, etc., op. 2, *ibid.* Il a publié une méthode complète de chant pour les voix de soprano et de contralto. Munich, 1798, in-4°.

LASSER (JOSEPH), fils du précédent, pianiste distingué, est né à Vienne en 1782. Un musicien de la cour de Bavière, nommé *François Schemenauer*, lui enseigna le violon et le piano; il continua ensuite l'étude de cet instrument et de la composition sous la direction de Joseph Grätz. Il n'était âgé que de 12 ans lorsqu'il exécuta à Vienne un concerto avec le plus grand succès. On ne connaît aucune composition de cet artiste. Son frère, né à Brünn, le 20 janvier 1784, a été placé comme chanteur de la cour à Munich.

LASSUS (ORLAND OU ROLAND DE), célèbre compositeur belge du seizième siècle, naquit à Mons en 1520. Beaucoup d'incertitude a régné jusqu'à l'époque actuelle sur le nom véritable de cet artiste, sur le lieu et sur l'année de sa naissance; mais d'heureuses découvertes littéraires de Delmotte, auteur d'une intéressante notice sur cet illustre musicien, ont levé tous les doutes à son égard. Ce *Lassus*, appelé par les Italiens *Orlando di Lasso*, et par les Français *Roland Lassé*, se nommait ROLAND DE LATTRE: il ne naquit point en 1524, comme le prétendent Moréri¹ et l'abbé Fontenay², ni en 1550, suivant l'opinion de Samuel A. Quickelberg³, ami de l'artiste dont il s'agit, mais en 1520; enfin il n'était point Italien, malgré l'assertion du Corio, dans son *Histoire de Milan*, mais Belge et né à Mons. Ces faits devenus inattaquables, sont démontrés par un passage des *Annales du Hainaut par Vinchant*, que Delmotte a trouvé dans le manuscrit original de cet ouvrage⁴, et qui est ainsi conçu: « L'an 1520, fut né en
« la ville de Mons, Orland dit Lassus
« (ce fut en cest an que Charles V fut
« couronné empereur à Aix-la-Chapelle);
« il fut de son temps le prince et phénix
« des musiciens, d'où vient ce vers:

« Sic ille Orlandus Lassus qui recreat orbem.

« Il fut né donc en la rue dicté Gerlande
« à l'issue de la maison portant l'enseigne
« de la Noire Teste. Il fut enfant de chœur
« en l'église de St-Nicolas de la rue de
« Havrecq. Après que son père fut par
« sentence judiciaire contraint de porter
« en son col un pendant de fausses mon-
« noies et avec iceluy faire trois pour-

¹ Le grand Dictionnaire historique. Paris, 1759, 10 vol. in-fol.

² Dictionnaire des artistes. Paris, 1776. 2 volume in-12.

³ Prosopographia heroum atque illustrium virorum totius Germaniæ, auth. H. Pantalone, Basileæ, 1366, in-4o.

⁴ Ce manuscrit est dans la bibliothèque de la ville de Mons.

⁵ Ce passage est fort différent de celui qui se trouve

« maines (promenades) publiquement à
« l'entour d'un hour (échafaud) dressé
« pour avoir esté convaincu d'estre faux
« monoyer. Ledit Orland qui s'appelloit
« *Roland de Lattre* changea de nom et
« desurnom s'appellant *Orland de Lassus*
« et ainsy quitta le pays et s'en alla en
« Italie avec Ferdinand de Gonzague qui
« suivait le party du roy de Sicile, etc.⁵ ».
Ces détails sont curieux et décisifs.

Plusieurs auteurs, et Samuel A. Quickelberg lui-même, disent que Roland de Lattre fut enlevé trois fois à ses parens lorsqu'il était enfant de chœur à St-Nicolas, à cause de sa belle voix; que deux fois on le retrouva, mais qu'enfin on consentit après le troisième rapt à ce qu'il demeurât à St-Didier, près de Ferdinand de Gonzague, général au service de l'Empire et vice-roi de Sicile, qui, après la guerre, l'emmena avec lui, à l'âge d'environ douze ans, à Milan, puis en Sicile. Cette histoire ne paraît qu'un roman à Delmotte. Pour moi, j'avoue que je n'y vois point de difficulté. Il me paraît vraisemblable que celui qui a eu tant de renommée comme compositeur a montré dans sa jeunesse un rare instinct, et qu'il y avait dans son chant un accent expressif qui aura fait naître le désir de l'enlever pour l'attacher au service d'un grand seigneur. Il me paraît aussi vraisemblable qu'il a reçu dans son enfance, chez Ferdinand de Gonzague, l'éducation qui le rendit propre à exercer plus tard les emplois qui lui furent confiés.

Quoi qu'il en soit, le général au service de Charles-Quint emmena son jeune musicien à Milan, où Roland de Lattre changea son nom en celui d'*Orlando di Lasso*, à cause

dans l'édition altérée et tronquée des mêmes *Annales du Hainaut* que Ruteau a publiée à Mons, 1648, in-fol. Voici ce qu'on trouve dans ce volume, p. 414: « 1520. « Cette année nasquit dans Mons ce tant fameux musicien Orlande, qui dès sa jeunesse fut enfant de chœur dans l'église de St-Nicolas, et après que son père eut reçu quelque disgrâce, s'en alla en Italie avec Don Ferdinand de Gonzague, où il changea son nom de « Roland de Lattre en celui d'Orlando di Lasso qu'il « retint depuis. »

de la fâcheuse aventure de son père. Ce nom fut ensuite latinisé en celui d'*Orlandus Lassus*, qui depuis lors est resté au protégé de Ferdinand de Gonzague. Nous devons à A. Quicquelberg les renseignemens que nous possédons sur les événemens de la vie de Roland de Lattre, depuis cette époque jusqu'en 1566, où il paraît avoir écrit sa notice sous la dictée du célèbre musicien. De Milan, celui-ci suivit De Gonzague en Sicile, où il acheva de s'instruire dans son art. A 18 ans il s'attacha à Constantin Castriotto, qui le conduisit à Naples. Arrivé dans cette ville, De Lattre entra chez le marquis de La Terza et y demeura environ trois années. En 1541 il se rendit à Rome, où le cardinal archevêque de Florence l'accueillit avec bienveillance, et le logea dans son palais pendant six mois. Après ce temps, De Lattre obtint la place de maître de chapelle à l'église Saint-Jean-de-Latran. Ce fait est constaté par les registres de cette église, dont l'abbé Baini a donné un extrait dans la note 109 de son livre sur la vie et les ouvrages de Pierluigi de Palestrina. Il fallait que le mérite du musicien de Mons fût déjà bien remarquable pour qu'une place de cette importance fût confiée à un jeune homme de vingt-un ans, à Rome, alors la première ville du monde pour la musique, et qui renfermait dans son sein des compositeurs de premier ordre pour l'église.

Depuis deux ans, Lassus (je me servirai désormais de ce nom, sous lequel l'artiste est connu) remplissait ses fonctions de maître de chapelle à St-Jean-de-Latran, lorsqu'il apprit, en 1545, qu'une maladie grave menaçait les jours de ses parens. Le désir de les voir et de les embrasser encore une fois l'emporte sur toute autre considération; il quitta Rome et se rendit à Mons en toute hâte; mais lorsqu'il y arriva, ceux qu'il y venait chercher n'étaient plus. Le lieu de sa naissance ne pouvait avoir désormais pour lui que de tristes souvenirs; il s'en éloigna bientôt, et ac-

compagné de Jules-César Brancaccio, il visita l'Angleterre et la France, puis il alla s'établir à Anvers et y demeura deux ans. Il paraît qu'il y fut maître de chapelle de Notre-Dame; toutefois le fait n'est pas prouvé; on sait seulement qu'il y composa plusieurs beaux ouvrages qui étendirent sa réputation. Delmotte a remarqué avec beaucoup de justesse que depuis 1545 où Lassus s'éloigna de Rome, jusqu'en 1557 où il passa au service de l'électeur de Bavière, il s'est écoulé quatorze ans qui forment l'époque de sa vie la moins connue, car on n'y trouve que son court séjour à Mons, ses voyages à Londres et en France, enfin deux années passées à Anvers. Le grand nombre d'ouvrages de sa composition publiés à Venise vers le milieu du seizième siècle peut faire croire que dans cet intervalle il a fait un second voyage en Italie.

En 1557, Albert V, dit *le Généreux* invita Lassus à se rendre à sa cour, lui offrant des avantages qui paraissaient alors considérables, et l'engageant à amener avec lui à Munich quelques bons musiciens belges pour le service de la chapelle. Ces propositions furent acceptées. Quicquelberg nous apprend que Lassus, voulant justifier la réputation qui l'avait précédé à Munich, se fit remarquer par son érudition, ses bons mots, son esprit, sa gaieté, sa conduite irréprochable, et surtout par la beauté de ses compositions. Heureux de sa position honorable et de la bienveillance dont le duc l'honorait, il songea à se marier, et moins d'un an après son arrivée à Munich, il devint l'époux de Regina Weckinger, fille d'honneur de la duchesse de Bavière. En 1562, le duc Albert le nomma directeur de sa chapelle, la meilleure qui existât alors en Europe, soit par le nombre des musiciens qui la composaient, soit par leur mérite. On y comptait seize enfans de chœur, six castrats, treize contraltos, quinze ténors, douze basses et trente instrumentistes, formant un nombre de 92 artistes. Avec de tels moyens d'exécution,

Lassus sentit se développer la puissance de son génie : ses plus grandes compositions, au nombre desquelles on remarque ses *Psaumes de la pénitence* et ses *Magnificat*, sont de cette belle époque de sa vie (1560 à 1575). La plus grande distinction s'attacha à son nom et à tout ce qui venait de sa plume. Bien que contemporain de Palestrina, qui l'emportait sur lui sous plusieurs rapports, il eut une renommée plus universelle, parce que les circonstances lui furent plus favorables. En Allemagne, en France, en Angleterre et dans les Pays-Bas, on lui décerna le titre de *Prince des musiciens*, que les Italiens décernaient dans le même temps à l'illustre compositeur de l'école romaine. Les princes, les rois les plus puissans le recherchèrent et lui firent les offres séduisantes, et plusieurs lui donnèrent des témoignages éclatans de l'estime qu'ils accordaient à son mérite. Le 7 décembre 1570, l'empereur Maximilien, alors à la diète de Spire, accorda de son propre mouvement à Lassus des lettres de noblesse, ainsi qu'à ses enfans légitimes et à leurs descendans des deux sexes. D'autres honneurs lui furent décernés par le pape Grégoire XIII qui, le 6 avril 1571, le fit chevalier de Saint-Pierre à l'éperon d'or, et chargea les nobles chevaliers Honoré Cajetan et Ange Mazzacosta de lui chausser l'éperon et de l'armer du glaive, dans la chapelle papale de la cour, avec le cérémonial accoutumé. En 1571, Lassus fit un voyage à Paris : c'était la première fois qu'il voyait cette ville, comme il le dit lui-même dans l'épître dédicatoire d'un de ses ouvrages¹. Adrian Leroy, célèbre imprimeur de musique de ce temps, et lui-même musicien distingué, le logea dans sa maison, et le présenta à la cour où Charles IX l'admit à lui baiser la main, le reçut avec beau-

coup de bienveillance et lui fit de riches présens².

Plus tard, ce malheureux prince se souvint de Lassus ; et lorsque les remords s'emparèrent de son esprit, après le massacre de la Saint-Barthélemy, il désira que le musicien célèbre lui fit entendre les *Psaumes de la pénitence* qu'il avait composés, en les dirigeant lui-même ; il le fit inviter à se rendre près de lui, et lui offrit la maîtrise de sa chapelle, avec un traitement considérable. Plusieurs auteurs ont dit à ce sujet que ces psaumes, considérés comme le plus bel ouvrage de Lassus, lui avaient été demandés par Charles IX, et qu'il les avait composés pour ce prince ; mais M. Schmiedhamer, savant bibliothécaire de Munich, exprime ainsi son opinion sur ce fait, dans une lettre qu'il écrivait à Delmotte en 1850 : « Il serait
« peut-être bon de réfuter l'opinion erronée
« de plusieurs historiens qui prétendent
« qu'Orlando di Lasso avait mis en musi-
« que les sept *psaumes de la pénitence* à
« la demande de Charles IX, roi de France,
« en expiation du crime de la Saint-Bar-
« thélemy. Ce fait est évidemment faux,
« car : 1^o Le premier volume contenant
« la copie de la musique, ainsi que l'expli-
« cation des tableaux par A. Quickelberg,
« était déjà achevé en 1565, et le second
« en 1570 : donc l'original de la compo-
« sition avait dû être terminé avant 1565,
« et avant qu'on commençât la copie ma-
« gnifique dont il s'agit. Or le massacre
« où plus de trente mille huguenots pé-
« rirent dans une seule nuit, n'eut lieu
« que le 24 août 1572. 2^o Samuel A. Quic-
« kelberg, dans l'exorde de sa préface sur
« l'explication des tableaux du manuscrit,
« dit expressément qu'Orlando di Lasso
« avait reçu du prince Albert V l'ordre
« de composer cet ouvrage. »

¹ Voyez la dédicace de Lassus au duc Guillaume de Bavière, datée de Paris, le 7 juin 1571, en tête de son recueil de molets intitulé : *Moduli quibus vocibus unquam hactenus editi*, etc. Paris, Adrian Leroy et Robert Ballard, 1571, in-4^o obl.

² Adrian Leroy parle en termes explicites de ces honneurs et de ces largesses dans la dédicace à Charles IX de l'ouvrage qui a pour titre : *Primus liber modularum, quibus vocibus constantium, Orlando Lassusio auctore*. Paris, Adrian Leroy et Robert Ballard, 1571, in-4^o obl.

Quels que fussent les avantages offerts à Lassus par le roi de France, il hésitait à les accepter. Le sort heureux dont il jouissait à Munich ; la bienveillance ou plutôt l'amitié dont l'honorait le duc Albert l'attachaient à la Bavière ; mais le duc lui-même, quoiqu'il vit à regret le départ d'un artiste qu'il appelait *la perle de sa chapelle*, l'engagea à ne pas lui sacrifier sa fortune, et à se rendre à l'invitation de Charles IX. Lassus se mit en effet en route avec toute sa famille ; mais à peine arrivé à Francfort, il y apprit la mort du roi (1754). Sans perdre de temps, il retourna à Munich, où le duc le rétablit dans ses fonctions et le combla de nouveaux bienfaits. Charmé du retour de son maître de chapelle, ce prince composa un panégyrique en son honneur, et le 25 avril 1579, il lui assura, pour tout le temps de son règne, la jouissance de ses appointemens (400 florins, ou 860 fr.), sans qu'on pût y faire de réduction, pour quelque cause que ce fût. Malheureusement, ce prince survécut peu à ce dernier acte de munificence, car il mourut le 24 octobre 1579. Son successeur, Guillaume V, dit *le pieux*, aimait aussi la musique ; il témoignait beaucoup d'estime pour les talens de Lassus, et se montra généreux à son égard ; mais il n'y eut jamais entre le souverain et son maître de chapelle la douce familiarité qu'on avait remarquée sous le règne précédent. Le 17 janvier 1587, le duc Guillaume, voulant donner à Lassus un témoignage particulier de sa bienveillance, lui fit présent d'un jardin à Meising, sur la route de Fürstenfeld, et le 6 novembre de la même année, il accorda à sa femme une pension annuelle de cent florins. Indépendamment de cette propriété de Meising, Lassus en possédait une autre à Putzburnn, dans le district de Wollarths Hauen ; elle fut vendue en 1588 à un habitant de Munich, pour le prix de 425 florins.

Parvenu à l'âge de 67 ans, Lassus commença à éprouver de la fatigue dans ses

fonctions quotidiennes de maître de chapelle ; il désirait d'être dispensé de ce service, afin de consacrer ses dernières années à la composition. Ce désir devint si vif, qu'il se décida, en 1587, à demander au duc Guillaume l'autorisation d'aller passer quelques mois chaque année dans sa propriété de Meising, sur l'Amber. Cette permission lui fut accordée, mais on lui diminuait son traitement de moitié, le réduisant à 200 florins. Pour adoucir ce que cette réduction avait de pénible, le duc lui promit d'avoir soin de ses deux fils Ferdinand et Rodolphe. Toutefois la perte de 200 florins parut trop considérable au vieux compositeur ; il renonça à son projet de passer une partie de l'année à la campagne, et continua de remplir avec exactitude ses devoirs de maître de chapelle, employant le temps qui lui restait à écrire de nouveaux ouvrages ou à perfectionner les anciens. Une singulière ardeur de travail se manifesta dès lors en lui, comme s'il eût prévu la fin prochaine de son génie. Tout à coup ses facultés mentales l'abandonnèrent : ce fut avec effroi que sa femme le vit revenir de Meising, où il avait été passer quelques jours. On le ramenait à Munich faible, souffrant, et dans un état de démence complète. Il ne reconnut aucun des siens. Dans sa frayeur d'un événement si terrible, si peu prévu, Regina fit avertir la princesse Maximilienne, sœur du duc Guillaume, qui envoya aussitôt son médecin, le docteur Mermann, près du malade. Des soins assidus améliorèrent la santé de Lassus, mais sa raison ne revint pas. Un air triste, rêveur, avait succédé à son ancienne gaieté. Le duc lui avait fait savoir, par le docteur Mermann, qu'il continuerait à jouir, malgré son état, de son traitement entier ; mais cette nouvelle ne put le ranimer. Dans un des accès de sa folie, il écrivit au prince « qu'il avait « l'intention de quitter entièrement le service de la cour, s'il voulait lui laisser « les 400 florins que son illustre père, le « duc Albert, lui avait promis, en y ajoutant

« tant une somme quelconque à sa volonté. » Sa femme, craignant les suites fâcheuses de cette folle démarche, fit prier le prince de la considérer comme non avenue; et Guillaume fit savoir à Lassus que tout resterait pour lui comme par le passé, mais que s'il renouvelait sa demande, il serait libre de se retirer et qu'on lui donnerait son congé. L'artiste infortuné ne vécut pas longtemps en cet état : sa profonde mélancolie le conduisit bientôt au tombeau.

La date de la mort de cet homme célèbre est aussi incertaine que l'a été longtemps celle de sa naissance. Ainsi que l'a remarqué M. Schmiedhamer, les auteurs ne s'accordent que sur le jour (le 5 juin); à l'égard de l'année, les opinions diffèrent, sans qu'on puisse leur accorder aucun fondement. Les uns fixent l'année 1585 pour celle de son décès, d'autres 1595, beaucoup choisissent 1594, et quelques-uns 1595. Delmotte a très-bien démontré, par les actes de 1587, que la date de 1585 ne peut pas se soutenir. Celle de 1595 a été adoptée par Philippe Brasseur¹, de Boussu², de la Serna Santander³, Feller⁴, Loerius⁵, Paquot⁶, Vinchant⁷, et l'auteur anonyme d'un ouvrage intitulé : *Belgii Chronicon sacrum usque ad ann. 1595*, dont le manuscrit se trouve à Bruxelles, dans la Bibliothèque de l'État⁸. Elle est également inadmissible, car la dédicace de l'œuvre de Lassus intitulé *Le Lagrime di S. Pietro*, porte la date du 24 mai 1594. Cet ouvrage, imprimé à Munich, renferme un portrait de Lassus, avec la date 1594, et les mots *ætatis LXII anno*, qui prouvent, comme le dit Delmotte, que Lassus vivait encore à cette époque, mais (ce qu'il n'a point

remarqué) que cet artiste était lui-même incertain de l'année de sa naissance, car s'il avait vu le jour en 1520, il avait 74 ans en 1594. La date de 1594 est celle qu'on trouve dans l'historien De Thou, dans le *Dictionnaire des artistes* de l'abbé de Fontenay, dans les *Mélanges tirés d'une grande bibliothèque*, par le marquis de Paulmy, dans l'histoire manuscrite de la musique de Dom Caffiaux, enfin dans les Dictionnaires historiques de Moreri, de Chaudon et Delandine, et de Choron et Fayolle. C'est aussi celle que j'ai adoptée dans mon Mémoire sur les musiciens néerlandais⁹; enfin les mots *obiit 1594* se trouvent au portrait de Lassus gravé par Jean Sâdeler. Néanmoins Delmotte croit que la date du 24 mai, placée à la fin de la dédicace des *Lagrime*, est trop rapprochée de celle du 5 juin, et cette observation paraît juste. Les registres de l'état civil de Munich ne sont d'aucun secours pour cette question, car ils ne remontent pas au delà de 1650.

« Reste donc la date de 1595 (dit Delmotte), qui est celle à laquelle, jusqu'à « preuve contraire, je m'arrêterai, attendu qu'elle est sculptée en gros caractères sur le tombeau de Lassus. Or, « cette date ne peut être que celle du « décès, quoiqu'à la vérité, rien ne l'indique; on ne peut prétendre qu'elle soit « celle de l'achèvement du monument, car « on sait très-bien que jamais on n'a trouvé « d'indication de cette espèce sur des cénotaphes. »

Lassus fut inhumé dans le cimetière de l'église des Franciscains, à Munich : un superbe tombeau en marbre rouge, haut de trois palmes et demi (2 pieds 4 pouces), large de sept (4 pieds 8 pouces), et orné

¹ *Sydera illustrium Hannoniæ scriptorum*, Mons, 1637, in-12.

² *Histoire de Mons*, Mons, 1725, in-4^o.

³ *Mémoire historique sur la bibliothèque publique de Bourgogne*, présentement bibliothèque publique de Bruxelles, Bruxelles, 1809, in-8^o.

⁴ *Dictionnaire historique*, Liège, 1789-1794, 8 vol in-8^o.

⁵ *Chronicon Belgicum*, Arras, 1616, in-fol.

⁶ *Mémoires pour servir à l'histoire littéraire des dix-sept provinces des Pays-Bas, etc.*, Louvain, 1763-1770, 3 vol. in-fol.

⁷ Manuscrit autographe des *Annales du Hainaut*.

⁸ Voici ce qu'on y lit : *Anno 1593, Orlandus Lassus Montibus Hannoniæ natus, nostri sæculi coriphæus atque princeps Monachii in Bavariâ anno ætatis 73, mortuus.*

⁹ Amsterdam, 1839, Muller et Cie, in-4^o.

de bas-reliefs représentant d'un côté le tombeau du Christ, avec les saintes femmes, de l'autre les armoiries de Lassus, lui-même, sa femme, ses enfans et petits-enfans agenouillés. Aux deux côtés du bas-relief où est représenté le tombeau du Christ sont deux cartouches sculptés sur lesquels on lit l'épithaphe suivante, composée par Sébastien Bauer, de Hildenheim :

Orlandi cineres, cheu ! modo dulces loquentes
Nunc mutos, cheu ! flebilis urna premit.
Lassus sunt flendo charites tua funera Lasse,
Principibus multum, chareque cesaribus.
Belgica quem tellus genitrix dedit ingeniorum,
Ingeniorum alitrix Boja fovit humus.
Corporis exuvias eodem quoque Boja texit,
Post lustra ac hymenes sena bis acta duas.
Robora, saxa, feras Orpheus, at hic Orpheus traxit,
Harmoniaque duces percudit harmonia.
Nunc quia complevit totum concentibus orbem,
Victor cum superis certat apud superos.

Ce tombeau resta dans le cimetière des Franciscains jusqu'en 1800. Lorsque ce cimetière fut détruit, Heigel, artiste du théâtre de la cour, et admirateur passionné des œuvres de Lassus, le recueillit et le plaça dans son jardin, devenu depuis lors la propriété d'une demoiselle de Manntich. Il s'y trouvait encore en 1850. C'est là que M. Schmiedhamer l'a découvert alors, et en a fait prendre un dessin au trait, que Delmotte a fait graver pour le publier dans sa notice, avec la description.

Lassus eut de sa femme, Regina Weckinger, morte le 5 juin 1600, quatre fils, Ferdinand, Rodolphe, Jean et Ernest, et deux filles, Anne, et Regina, qui devint la femme d'un seigneur d'Ach.

Peu de noms d'artistes ont en autant de retentissement que celui de Lassus ; il n'en est point qui ait été plus connu non-seulement des musiciens, mais des gens du monde et même du peuple. On a dit de lui :

Hic ille est Lassus lassus qui recreat orbem
Discordemque suâ copulat harmonia.

et ces vers ne sont point une vaine flatterie de quelque poète obscur ; ils s'accordent avec la multitude d'éloges dont beaucoup de recueils du temps sont remplis. Étienne Jodelle, contemporain de Lassus, a fait en son honneur un poème français en cent soixante-douze et vers dont Duverdier nous a donné les vingt-sept premiers, dans sa Bibliothèque française. Les diverses éditions des *Meslanges* de Lassus, publiées par Adrien Leroy et les Ballard portent en tête ces vers :

Pruta Orpheus, saxa Amphyon, delphinus Arion
Traxit ; at Orlandus post se terramque fretumque,
Post se traxit item molem totius Olympi.
Quanto igitur major, quantoque potentior unus
Orlandus tribus his, Amphione, Arione et Orpheu !

Un enthousiasme égal pour ce compositeur se rencontre dans les œuvres de Philippe Bocquier, dans les *Sydera illustrum Harmonia scriptorum* de Brasseur, et dans les recueils de beaucoup d'autres poètes des seizième et dix-septième siècles. Adrien Leroy, qui connaissait l'art, et qui en parlait bien, disait de lui, dans la préface de son traité de musique (imprimé en 1585) : « Ce grand maître et suprême « ouvrier, l'excellente et docte veine du- « quel pourroit seule servir de loi et de « règle à la musique, attendu que les « admirables inventions, ingénieuses dis- « positions, douceur agréable, propreté « nayve, nayveté propre, traits signalés, « liberté hardie, et plaisante harmonie de « sa composition fournissent assés de sujets « pour recevoir sa musique, comme patron « et exemplaire, sur lequel on se peut « seurement arrêter. »

Le nombre des éditions des ouvrages de Lassus surpasse tout ce qu'on a fait pour aucun autre musicien de ces temps déjà reculés ; elles se succédaient avec une rapidité qui indique clairement le prompt débit qu'elles obtenaient. Depuis longtemps on avait cessé de réimprimer les œuvres des artistes les plus renommés du seizième siècle, tandis que celles de Lassus

étaient encore reproduites par la presse. C'est ainsi que les motets de ce compositeur étaient encore publiés par les Ballard en 1677. De nos jours même, on en a fait de nouvelles publications.

Une si vaste renommée, des succès si universels, si soutenus, offriraient des preuves irrécusables du mérite de Lassus et de l'influence qu'il a exercée sur l'art, lors même que nous ne posséderions pas aujourd'hui d'autres moyens pour nous éclairer sur la valeur de ses œuvres; car un homme médiocre n'a jamais été l'objet d'éloges unanimes de plusieurs générations et de nations diverses. L'examen attentif des productions de Lassus nous démontre que ces éloges étaient mérités. Ce n'est donc pas sans étonnement qu'on lit dans les mémoires sur la vie et les ouvrages de Palestrina des paroles de mépris sur son illustre contemporain : *Roland de Lassus, Flamand de naissance, Flamand de style, stérile de belles mélodies, privé d'ame et de feu, et qui avec quelques messes et quelques motets à huit voix, du genre choral, a usurpé cet éloge outré* : *LASSUS QUI RECREAT ORBEM*¹. Qu'il y a d'injustice dans cette amère critique! Eh quoi, Palestrina, le héros de M. l'abbé Baini, n'est-il donc pas assez grand dans l'histoire de l'art, et faut-il, pour l'élever encore, lui sacrifier la renommée du plus illustre de ses contemporains? Pour moi, admirateur sans réserve du grand maître de l'école romaine, j'ose dire que tout est faux et passionné dans ces paroles du savant italien : *Flamand de naissance*! On pourrait discuter là-dessus, puisque le langage fait la différence des peuples, et que Lassus était né Wallon. Au surplus, on ne comprendrait guère qu'il y eût une injure dans cette qualification, si la suite de la

phrase ne lui donnait ce caractère. *Flamand de style*! ceci est une erreur palpable de M. l'abbé Baini. Le style flamand, qui devint le modèle du style italien, au quinzième siècle, et dans la première partie du seizième, était composé de recherches plus mécaniques que véritablement artistiques sur des motifs de chansons vulgaires, dont les mélodies, et les paroles mêmes, faisaient dans la musique de l'église un monstrueux assemblage avec les textes sacrés. Or, ce qui distingue particulièrement la musique de Lassus, ce qui fit ses succès, ce qui donne à ses ouvrages le caractère de l'originalité, c'est précisément qu'il se sépara de ce style et prit dans sa musique d'église un caractère grave et simple, et dans ses compositions légères une manière élégante et facile. Si, quelquefois il suivit l'exemple des maîtres de son temps, en écrivant quelques messes sur des chansons populaires, on ne peut lui en faire un reproche, car tout jeune artiste commence par l'imitation. D'ailleurs, Palestrina lui-même n'a-t-il pas fait la messe de *l'homme armé*? Suivant M. l'abbé Baini, Lassus était *stérile de mélodies*², *privé d'ame et de feu*! Eh! mais, c'est exactement le contraire; car c'est par la mélodie (j'entends ici celle du système de son temps) que ce maître se distingue de ses contemporains, et ce sont les chants de ses compositions qui ont fait la popularité de ses succès. Si le critique italien avait fait remarquer que sa facture est inférieure à celle du célèbre maître de l'école romaine, il aurait exprimé une vérité inattaquable, car c'est surtout par son admirable correction, par son art inimitable de faire mouvoir toutes les parties, et par son élégante manière de faire chanter toutes les voix et de leur donner de l'intérêt, que Palestrina s'est placé au-dessus de tous les

¹ Orlando di Lassus, fiammingo di nascita, fiammingo di stile, sterile di bei concetti, privo di anima e di fuoco, e che con alcune messe e motetti ad 8 voci di stil piano si usurpò l'eccessivo elogio : *Lassus qui recreat orbem*. (Memor. Storico-critiche della vita et

delle opere di Giov. Pierl. da Palestrina, t. 2, p. 432.)

² Je rends *concetti* par *mélodies* parce que je ne saurais lui donner d'autre signification en français sans une longue paraphrase. *Mélodie*, dans le sens que je lui donne, signifie concert *mélodieux*.

musiciens ; mais attaquer Lassus dans ce qui constitue précisément son talent, il me semble que c'est plus que de l'injustice. M. l'abbé Baini prétend que Lassus a usuré un éloge outré avec quelques messes, quelques motets ! D'abord, on n'usurpe pas les éloges de tous les peuples, de tous les temps : ceux-là sont toujours mérités. Mais que veut dire M. Baini avec ces mots : *quelques messes, quelques motets* ? Ignore-t-il donc que le nombre des compositions de Lassus est de plus de deux mille ? Or, remarquez que c'est aussi un des signes du génie que cette fécondité et ce besoin de produire qui se manifesta dans la vie du compositeur belge jusqu'à ses derniers momens. Concluons de tout ceci que la prévention nationale a exercé trop d'influence sur le jugement d'un savant, ordinairement bon juge, et lui a fait hasarder une critique acerbe que rien ne justifie. La gloire de Lassus n'en restera pas moins intacte, et celle de Palestrina ne s'en trouvera pas diminuée.

On a vu qu'un souverain, le duc Albert V de Bavière ne crut pas manquer à sa dignité en composant un panégyrique à l'occasion du retour de son maître de chapelle à Munich. Déjà ce prince avait donné un éclatant témoignage de son admiration pour le génie de Lassus, en faisant exécuter une copie de ses Psaumes de la pénitence avec un luxe dont il n'y a point d'exemple¹. Ce superbe manuscrit est composé de quatre volumes in-folio reliés en maroquin avec des garnitures, des fermoirs et des serrures en vermeil ciselé et émaillé, dont le poids total est de 24 livres. Des armoiries, des portraits en pied et en buste du duc Albert, de Lassus, du peintre Jean Mielich, qui a exécuté les miniatures, de Samuel A Quickelberg, auteur des descriptions des volumes, de Mathieu Frishammer, le calligraphe, de Gaspard Lindel, qui a surveillé l'exécution de l'ouvrage

entier, de Georges Seyhkein, orfèvre qui a fait les garnitures en argent et en vermeil, de Gaspard Ritter, relieur, enfin des belles miniatures de la plus grande dimension, et des lettres historiées en or et en couleur, en font un monument unique. On en trouve la description dans la notice de H. Delmotte (pag. 152-159).

Liste des compositions de Lassus. Ouvrages imprimés :

I. MESSES : 1^o *Cypriani De Rore, Annibalis Patavini et Orlandi liber missarum quatuor, quinque et sex vocum.* Venetiis, 1566, in-4^o. 2^o *Missæ aliquot quinque vocum. Illustrat. principis D. Guilhelmi Comit. Palat. Rheni, etc., liberalitate in lucem editæ.* Monachii, Adam. Berg, 1574 in-fol. 3^o *Liber missarum, quatuor et quinque vocum.* Norimbergæ, 1581, in-4^o. 4^o *Missæ cum cantico Beate Mariæ octomodis musicis.* Parisiis, R. Ballard, 1585, in-folio. 5^o *Missæ decem cum quatuor vocibus.* Venetiis, 1588, in-4^o. 6^o *Missæ aliquot quinque vocum.* Monachii, exudebat Adamus Berg, 1589, in-4^o. 7^o *Lassus (Orland) Belga, musicorum Orpheus. chorique apud sereniss. Boj. principes annis 40 præfectus. Missæ posthumæ sex ritu veteri Romano Catholico, in modos quæ senos, quæ octonos temperatæ, hactenus ineditæ et omnium quas edidit selectissimæ : vulgatæ demum affectu, studio, sumtu superstitis filii Rodolphi de Lasso, sereniss. Bojor. Duci Maximiliano ad odis atque organis.* Monachii, ex typographiâ mus. Nicolai Henrici, 1610, in-fol. max. C'est la même collection que Draudius a citée sous un titre altéré, avec l'adresse du libraire Jean Kruger, et la date de 1611. Peut-être a-t-il été fait un nouveau frontispice avec ce nom et cette date. A l'égard de l'édition de 1612, citée par M. de Reiffenberg (*Lettre à M. Fétis, etc., sur quelques particularités de*

¹ Je m'étais trompé lorsque j'ai dit dans mon mémoire sur les musiciens néerlandais que le duc avait fait exécuter de cette manière une copie de tous les

ouvrages de Lassus : ainsi que me l'écrivait plus tard M. Georges Poelchau, les revenus de ses Etats auraient à peine suffi à une telle magnificence.

l'histoire musicale de la Belgique), je crois qu'elle n'existe pas, et qu'il y a erreur de date.

II. *MAGNIFICAT*. 8° *Magnificat octo tonorum, quatuor, quinque et sex vocom*. Norimbergæ, 1567, in-4°. L'éd. de 1568 citée par M. de Reiffenberg est supposée par Draudius, qui s'est souvent trompé sur les dates. 9° *Magnificat octo tonorum, quinque et sex vocom*. Norimbergæ, 1572, in-fol. 10° *Octo cantica dive Mariæ Virginis que vulgò Magnificat appellantur secundum singulos octo tonorum quaternis vocibus*. Monachii, 1573, in-fol. max. Une deuxième édition de ces *Magnificat* a été publiée à Paris par Adrian Leroy et Robert Ballard, 1581, in-4°. 11° *Magnificat aliquot 4. 5, 6 et 8 vocom*. Monachii, Adamus Berg, 1576, in-fol. Ces *Magnificat* font partie d'une collection renfermant un livre de messes, un de motets, un d'hymnes et d'antienne pour les principales fêtes de l'année, une Passion à 5 voix, les leçons de Job, et les leçons des matines de Noël à 4 voix; elle a été publiée en 3 volumes in-folio, depuis 1573 jusqu'en 1576, aux frais du duc Guillaume de Bavière. Il a été fait en 1580 une deuxième édition des hymnes et antiennes sous ce titre : *Officia aliquot de præcipuis festis anni*, in-fol. 12° *Lassi sereniss. Bojorum ducis symphoniacorum præfecti, cantica sacra, recens numeris et modulis musicis ornata, nec alibi antea typis vulgata, sex et octo vocibus*. Monachii, excudebat Ad. Berg, 1585, in-4°. C'est ce même ouvrage que Draudius a donné sous le titre tronqué de *Cantica sacra, 6 et 8 vocom*, et avec la fausse date de Munich, 1585. 13° *Magnificat 4, 5 et 6 vocibus ad imitationem cantilenarum quarum singulari concentus hilaritate excellentium*. Monachii, Adam. Berg, 1587, in-fol. C'est le même ouvrage que Draudius cite avec un titre abrégé, sous la date de 1588. 14° *Magnificat octo tonorum 4, 5 et 6 vocom*. August. Vindel. 1601. 15° *Lassi (Orlandi)*

serenissimorum Baviaræ ducum Alberti et Guilielmi music. Præfecti Jubilus B. Virginis II. E. centum Magnificat, labore et impenso Rodolphi de Lasso, sereniss. utriusque Baviaræ ducis Maximiliani, etc., melopœi et organisæ prælodatæ. Monachii, 1619, in-4°. Ces *Magnificat* sont à cinq, six, sept, huit et dix voix. C'est le même recueil que Draudius a indiqué sous la fausse date de 1621.

III. *PSAUMES*. 16° *Lassi musicorum apud sereniss. Baviaræ ducem Guilielmum, etc. Rectoris, Psalmi Davidici pœnitentiales, modis musicis redditi, atque antehac nunquam in lucem editi. His accessit Psalmus : « Laudate Dominum de cœlis ; » quinque vocom*. Monachii, Ad. Berg, 1584, in-4°. Une deuxième édition de ce recueil a été publiée à Douai, en 1600. 17° *Psalmi sacri 5 vocom*, Monachii, 1588, in-4°. Les mêmes, traduits en allemand, Zurich, 1594, in-4°. 18° *Cinquante psaumes de David avec la musique à 5 parties par Orlande de Lassus. Vingt autres psaumes à 5 et 6 parties par divers musiciens*. Heidelberg, Commelin, 1597, in-4° (cité par M. de Reiffenberg : *Lettre à M. Félicis*, etc.).

IV. *LAMENTATIONS ET LEÇONS*. 19° *Sacre lectiones novem ex propheta Job, quatuor vocom, in officiis defunctorum cantari solite, etc. Principi Alberto com. Palat. Rheni, utriusque Baviaræ Duci, etc., dedicate. Venetiis, apud Ant. Gardanum*, 1565, in-4°. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée à Lyon, en 1566, sous ce titre : *Novem lectiones ex historiâ Job, quatuor vocom*. Il y en a une troisième intitulée : *Lectiones novem ex Job 4 voc*. Norimbergæ apud Gerlach, 1567, et une quatrième, Louvain, 1572. Je doute de l'existence des éditions de Venise, 1575, citée par Draudius, et de Louvain, 1577, par M. de Reiffenberg. A l'égard de l'édition de Nuremberg, 1597, je la crois réelle. 20° *Passio 5 vocom*.

Item lectiones Job, et lectiones matutinæ de nativitate 4 vocum. Monachii, Adam. Berg, 1575, in-fol. C'est le même recueil que Draudius cite sous ce titre : *Patrocinii musices, passio quinque vocum, et lectiones matutinæ de nativitate Christi, quatuor vocum, pars quarta*, et avec la fausse date de 1565. 21° *Lassi sereniss. Bavariae ducis Guilelmus, etc. Sacelli magistri Hieremie prophetæ lamentationes, et aliæ piæ cantiones nunquam antehac visæ.* Monachii, Ad. Berg, 1585, in-4°. Il y a des exemplaires de cette édition qui portent l'adresse : *Francofurtii, Steinius*, 1585. Je crois que ce sont les mêmes lamentations de Jérémie qui ont été réunies avec la *Passio* à 5 voix (voyez n° 20), dans une édition qui a pour titre : *Jeremie prophetæ devotissimæ lamentationes cum passione Domini domin. palmarum quinque vocum, auctore Orlando Lasso.* Lutetiæ Parisiorum, apud Adrianum Leroy et Robertum Ballard, 1586, in-4°. 22° *Moduli quatuor et octo vocum partim à queritationibus Jobe, partim à psalm. Davidis et aliis scripture locis descripti,* Orlando Lassus auctore. Rupellæ (La Rochelle), apud P. Haultinum, 1576, in-4°. Une deuxième édition de ce recueil, qui contient près de cent morceaux, a été publiée à Paris, chez Adrien Leroy et Robert Ballard, 1587, in-4°. 23° *Le Lagrime di S. Pietro descritte del Signor Luigi Tansillo.* Munich, Adam. Berg, 1595, in-fol. Avec un portrait de Lassus (*ætatis LXII anno*) portant la date 1594, et une dédicace au pape Clément VIII, datée du 25 mai de la même année.

V. MOTETS. Les indications des recueils de ces compositions de Lassus sont souvent trop vagues, et les éditeurs en ont fait trop de mélanges différens, pour qu'il soit possible d'en faire une classification certaine et sans double emploi : nonobstant le soin que j'y ai apporté, je n'ose espérer que la liste suivante soit d'une exactitude irréprochable. Il faut aussi re-

marquer que des motets ont été arrangés sur des chansons profanes, ou même obscènes, et que celles-ci ont été quelquefois parodiées sur des motets. 24° *Il primo libro de' Motetti di Orlando di Lasso.* Venise, Gardane, 1545, in 4°. Le nombre de voix de ces motets n'étant point indiqué, j'ignore si le recueil suivant est une autre édition du même : *Il primo libro de' motetti à 5 et 6 voci nuovamente posti in luce.* In Anversa, 1556, in-4°. Cet ouvrage est dédié à Antoine Perrenot, évêque d'Arras, depuis cardinal de Granvelle. 25° *Sacræ cantiones (vulgo moteta appellatæ) 5 et 6 vocum. Liber secundus,* Venetiis, 1560, in-4°. Une autre édition de ces deux premiers livres de motets a été publiée à Paris, en 1571, in-4°, par Adrien Le Roy et Robert Ballard, et dédiée à Charles IX : elle est à la Bibliothèque royale de Munich. 26° *Sacræ cantiones quinque vocum cum vivâ voce tum omnis generis instrumentis cantatu commodissimæ,* Noribergæ, 1562, in-4°. Cet ouvrage est dédié par Lassus au duc Albert de Bavière, le 1^{er} juin 1562 ; il contient 25 motets. 27° *Sacræ cantiones (vulgo moteta appellatæ) quinque vocum cum vivâ voce tum omnis generis instrumentis cantatu commodissimæ,* Venetiis, apud Ant. Gardanum, 1565, in-4°. L'épître dédicatoire à Albert, duc de Bavière, est datée du 1^{er} novembre 1562. Delmotte pense que ce recueil doit être la seconde édition du précédent ; cependant la différence de dates dans la dédicace peut inspirer quelque doute. Au surplus, le recueil suivant est aussi une source d'incertitude, car il est indiqué comme le troisième livre, et il devrait être le quatrième. 28° *Sacræ cantiones (vulgo moteta appellatæ) 5 et 6 vocum. Liber tertius,* Venetiis, 1566, in-4°. Cet œuvre contient trente motets. 29° *Sacræ cantiones (vulgo moteta appellatæ) 6 et 8 vocum. Liber quartus,* Venetiis, 1566, in-4°. Une deuxième édition de ce quatrième livre a été publiée à Venise, en

1579, in-4°. Tous ces recueils sont à la bibliothèque de Munich. La collection suivante, citée par Draudius, paraît être un choix des précédentes : *Motetorum libri duo, quatuor, quinque, sex, octo et decem vocum*, Parisiis, 1566. Il en est de même de celles-ci : *Selectissimæ cantiones, quos vulgo motetos vocant, partim omnino novæ, partim nusquam in Germaniâ excusæ, sex et pluribus vocibus compositæ*, Norimbergæ, 1568, in-4°; *Selectissimæ cantiones, quas vulgo motetos vocant, 4 et 5 vocibus*, ibid., 1568, in-4°. Ces deux recueils sont dans la bibliothèque de Munich. Gerber cite aussi : *Selectissimæ cantiones sex vocum*, ibid., 1569. 50° *Lassi Illustr. Baviaræ ducis Alberti musici chori magistri selectiorum aliquot cantionum sacrarum sex vocum fasciculus adjunctis in fine tribus dialogis octo vocum, quorum nihil adhuc in lucem est editum*, Monachii, excud. Adam. Berg, 1750, in-4°. Cette collection, qui contient vingt-trois morceaux, est le cinquième livre de motets ; elle est dédiée par Lasso à Jean, abbé de Weingarten. 51° *Moduli quinis vocibus nunquam hactenus editi, Monachii Boiorum compositi*, Lutetiæ Parisiorum, apud Adrianum Le Roy et Robertum Ballard, 1571, in-4°. Sixième livre, dédié par Lasso au duc Guillaume pendant son séjour à Paris, avec des vers français du compositeur. Une deuxième édition de ce recueil a été publiée à Munich, dans la même année. 52° *Cantionum quos motetos vocant opus novum, pars I. Illustrissimi principis D. Guilhelmi comit. Palatin. Rheni, etc., liberalitate in lucem editum*, Monachii, Adam. Berg, 1575, in-fol. max.; avec le portrait du duc Guillaume, et une dédicace de l'auteur à ce prince. C'est la première partie de la collection in-fol. de motets, messes, *Magnificat*, etc., pour l'usage de la chapelle royale. Delmotte a pensé que cette collection renferme tout ce que Lasso avait publié précédemment ; mais les mots

opus novum démentent cette opinion. Ces motets doivent former le septième livre. Draudius a cru que les cinq volumes qui composent cette collection appartenaient aux motets, et il a cité l'ouvrage sous ce titre : *Cantionum quos motetos vocant, opus novum V tomis digestum, quorum 1, 2, 5 et 4 in lucem prodierunt grandissimis pro choro notis et folio regali*, Monachii, Adam. Berg, 1575, in-fol. maximo. C'est aussi le même ouvrage que M. de Reiffenberg a cité sous le titre : *Patrocinium musices, cantionum quos motetos*, etc. Une deuxième édition de ces motets a été publiée à Nuremberg, en 1575, in-4°. Une autre édition de ce recueil a paru à Venise, en 1585, sous ce titre : *Il settimo libro di motetti del Orlando di Lasso, a cinque voci*, in-4°. 55° *Lassi musicorum apud sereniss. Baviaræ ducem Guilhelmum, rectoris, motetta, sex vocum*, Monachii, excudebat Adam. Berg, 1582, in-4°. La deuxième partie de ce recueil contient des motets à cinq voix : elle a pour titre : *Lassi musicorum apud sereniss. Baviaræ ducem Guilielmum, etc., rectoris Sacræ cantiones quinque vocum*, Monachii excudebat Adam. Berg, 1582, in-4°. Draudius et Gesner citent ce recueil, avec la même date, mais sous des titres différents. J'ignore si cette collection doit être considérée comme le huitième livre, ou si elle ne renferme qu'un choix de pièces des recueils précédens. 54° *Lassi serenissimi Baviaræ ducis Guilielmi, etc., musicorum præfecti Sacræ cantiones : antehac nunquam visæ, nec typis uspiam (sic) excusæ, quatuor vocum*, Monachii, Adam. Berg, 1585, in-4°. Huitième ou neuvième livre, avec une dédicace de Lasso à Alexandre II Fugger, prévôt de l'église cathédrale de Frisinge. Une deuxième édition a été publiée sous ce titre : *Sacrarum cantionum moduli quatuor vocibus contexti. Auctore Orlando Lassusio*, Lutetiæ Parisiorum, apud Adrianum Le Roy et Robertum Ballard, 1586,

in-4°. On a donné à Venise, en 1586, comme huitième livre des motets de Lassus, une compilation intitulée : *Il ottavo libro de' Motetti di Orlando di Lasso, a 2, 4, 6 e 6 voci*. Les recueils intitulés : *Il nono libro de' motetti di Orlando di Lasso, a sei voci*, Venise, 1589, in-4°; *Il decimo libro de' motetti di Orlando di Lasso*, ibid., 1595, et *Il undecimo libro de' Motetti*, sont également des compilations. Diverses réimpressions des anciens livres de motets ont aussi été faites, mais sans indications de numéro d'ordre : je citerai les suivantes : *Selectissimæ cantiones, quas vulgo motetos vocant, partim omnino novæ, partim nusquam in Germania excusæ, sex et pluribus vocibus compositæ, per excellentium musicum Orlandum de Lassus*, Norimbergæ, 1587, in-4°. — *Moduli quinque vocum. Auctore Orlando Lassusio*, Lutetiæ Parisiorum, apud Adrianum Le Roy et Robertum Ballard, 1588, in-4°. — *Moduli sex vocum. Auctore Orlando Lassusio*, ibid., 1588, in-4°. — *Sacrarum cantionum flosculi Orlandi di Lasso*, Antverp., 1607, in-4°.

Il a été fait plusieurs éditions de collections générales des motets de Lassus. La première a pour titre : *Lassi musici præstantissimi fasciculi aliquot sacrarum cantionum cum quatuor, quinque, sex et octo vocibus, antea quidem separatim excusæ, nunc vero auctoris consensu in unum corpus redacti*, Norimbergæ, in officinâ Gerlachiana, 1583, 6 vol. in-4°. Après sa mort ses fils, Ferdinand et Rodolphe, élevèrent un monument à sa mémoire en publiant un recueil de tous ses motets latins déjà connus ou inédits, au nombre de 512. Cette belle et précieuse collection est intitulée *Magnum opus musicum Orlandi de Lasso Capellæ Bavaricæ quondam magistri, complectens omnes cantiones quos vulgo motetos vocant, tam antea editos quam hactenus nundum publicatos* 2, 5, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 12 *vocum. A Ferdinando scensis-*

simi Bavaricæ ducis Maximiliani musicorum præfecto, et Rudolpho, eidem principi ab organis, authoris filiis summo studio collectum, et impensis eorundem typis mandatum, Monachii, N. Henricus, 1604, 6 vol. in-fol. qui contiennent : *Cantus, Altus, Tenor, Bassus, Quinta et Sexta*. On y joint un septième volume, plus rare que les autres et qui a pour titre : *In magni illust. magni Bojovarie ducis symphoniararchæ Orlandi de Lasso magnum opus musicum, Bassus ad organum studio Casparis Vincentii Audanariensis Arthesii in cathedral. Wirceburgensis organædi. Septima pars*, Wirecburgi, typis J. Volamari, 1625, in-4°. Je ne crois pas que l'édition d'Augsbourg, du *Magnum opus*, citée par Draudius et d'autres, existe.

Des motets de Lassus ont été publiés conjointement avec ceux de quelques autres musiciens dans divers recueils dont je citerai les suivans : 1° *Orlandi de Lassus et Cipriani de Rore cantionum sacrarum lib. II, 4 vocum*, Lovanii, 1569, in-4°. 2° *Premier livre du mélange des psaumes et cantiques à trois parties, recueillis de la musique d'Orlande de Lassus et autres excellens musiciens de nostre temps* (sans nom de lieu), 1577, in-8°. 3° *Second livre du mélange des psaumes et cantiques à trois parties, recueillis de la musique d'Orlande de Lassus et autres excellens musiciens de nostre temps* (sans nom de lieu), 1577, in-8°. 4° *Theatrum musicum Orlandi de Lassus aliorumque præstantissimorum musicorum selectissimas cantiones sacræ, quatuor, quinque et plurium vocum repræsentans. Liber primus* (sans nom de lieu), 1580, in-4°. 5° *Theatricè musici Orlandi de Lassus, aliorumque præstantiss. musicorum selectissimas cantiones* 4, 5 et *plurium vocum repræsentans. Liber secundus* (sans nom de lieu), 1580, in-4°. 6° *Cantiones sacræ ab Orlando di Lasso et ejus filio Rudolpho, sex vocibus compositæ, typis jam*

primum subjecte, Monachii, 1601, in-4°. 7° *Liber primus. Cantiones sacre, Magnificat vocant, 5 et 6 vocum, auctore Orlando Lasso. His accesserunt quatuor ab ejusdem Orlandi filio Ferdinando de Lasso compositæ, jam primum in lucem editæ*, Monachii, Nicol. Henricus, 1602, in-4°. On peut voir aussi le *Florilegium Portense* de Bodenschatz et d'autres recueils du commencement du dix-septième siècle.

VI. MADRIGAUX et chansons latines, françaises et allemandes. 34° *Il primo e secondo libro de' madrigali a cinque voci*, in Vinegia, appresso Girolamo Scoto, 1559, in-4°. 35° *Il primo libro de' madrigali a quattro voci, insieme alcuni madrigali d'altri autori*, in Venetia, appresso di Antonio Gardano, 1560, in-4°. Une deuxième édition de cet œuvre a été faite à Venise, en 1562. Dans la même année il a été fait une deuxième édition du deuxième livre des madrigaux à cinq, Venise, chez Jérôme Scotto, in-4°. D'autres réimpressions des mêmes madrigaux ont été publiées dans la même ville en 1566, 1568 et 1570. 36° *Di Madrigali a quattro voci il secondo libro*, Roma, appresso Antonio Barré, 1565, in-4°; réimprimé à Venise en 1569 et 1575. 37° *Il terzo libro de' Madrigali del eccellissimo Orlando di Lasso a quattro voci*, in Venetia, appresso Gardano, 1564, in-4°. Plusieurs fois réimprimé. 38° *Il libro terzo de' Madrigali a cinque voci*, ibid., 1564, in-4°. La deuxième édition a paru sous ce titre : *Il terzo libro de' Madrigali a cinque voci, novamente per Antonio Gardano ristampato*, in Venetia, 1566, in-4°. L'année suivante un choix des deuxième et troisième livres de madrigaux à 4 et 5 voix a été publié sous ce titre : *Il terzo libro de' Madrigali a 4 e 5 voci*, Venezia, 1567, in-4°. 39° *De' Madrigali dell' ottimo Orlando di Lasso a cinque voci il quarto libro*, in Venezia, appresso Antonio Gardano, 1567, in-4°; réimprimé dans la même ville en 1587, et vraisem-

blablement auparavant. Dans l'intervalle, différens choix des madrigaux de Lassus avaient été publiés par lui-même, ou par différens éditeurs, entre autres ceux-ci : *Madrigali novamente composti a cinque voci*, Nuremberg, 1585, in-4° (avec une dédicace de Lassus au comte Bevilacqua). Draudius cite aussi : *Madrigali a 4, 5 e 6 voci*, Norimbergæ, 1587, in-4°, et *Madrigali a 4, 5, 6 e 8 voci*, Anvers, Jean Bellerio, 1593, in-4°. 40° *Il quinto libro de' Madrigali a 4 voci, del Orlando di Lasso*, in Venezia, 1587, in-4°. Il est vraisemblable qu'il y en a des éditions antérieures. 41° *Il sesto libro de' Madrigali a 4 e 5 voci, di Orlando di Lasso*, in Venezia, 1588, in-4°. 42° *Libro de Villanelle, moresche ed altre canzoni a 4, 5, 6 ed 8 voci*, Paris, Adrien Le Roy et Robert Ballard, in-4° obl.; réimprimé à Anvers en 1582. Delmotte reprend Brunet d'avoir écrit dans le Supplément de son *Manuel du Libraire* (t. 2, p. 284), *moresche*, à quoi il veut qu'on substitue *motesche*; mais il se trompe : la *moresque* était une sorte d'air en usage dans les seizième et dix-septième siècles : *motesche* n'est pas italien et n'a point de signification. 43° *Le quatorzième livre à quatre parties contenant dix-huit chansons italiennes, six chansons françaises et six motets faicts (à la nouvelle composition d'aucuns d'Italie) par Rolando de Lassus*, nouvellement imprimé à Anvers par Tylman Susato, 1555, in-4°. Ce recueil n'est indiqué comme quatorzième livre que parce qu'il appartient à une collection de divers auteurs publiée par Tylman Susato. 44° *Lassus, maistre de la chapelle de l'excellentissime et illustrissime duc de Bavière. Nouvelles chansons à quatre parties, convenables tant à la voix comme aux instrumens. Le premier livre*, en Anvers, par Jean Laet, 1566, cum privilegio, in-4°. Il doit y avoir des éditions antérieures, car le quatrième livre a été publié en 1564. 45° *Lassus, le second*

livre des nouvelles chansons tant à quatre comme à cinq parties. En Anvers, par Jean Laet, 1566, in-4°. 46° *Tiers livre des chansons de quatre, cinq et six parties convenables tant aux instrumens qu'à la voix*, imprimé à Louvain, par Pierre Phalèse, 1566, avec grâce et privilège, in-4°. La dernière chanson de ce recueil a pour texte ces vers de Virgile :

Tytire, tu patulæ recubans sub tegmine fagi.
Etc.

47° *Le quart livre des chansons nouvellement composées par Roland de Lassus, convenables tant aux instrumens comme à la voix*, en Anvers, par Jean Laet, 1564, in-4°. Dans la même année, une autre édition a été publiée sous ce titre : *Quatriesme livre des chansons*, etc., Louvain, Pierre Phalèse, 1564, in-4°. Un choix de chansons de ces quatre livres fut donné par le même imprimeur, en 1570, avec d'autres chansons de Cyprien Rore et Philippe de Mons, sous ces titres : *Premier livre des chansons à quatre et cinq parties composées par Orlando di Lassus, Cyprian de Rore, etc., convenables tant aux instrumens comme à la voix*, in-4°. — *Second livre des chansons à quatre et cinq parties*, etc. — *Tiers livre des chansons à quatre, cinq et six parties*, etc. — *Quatriesme livre des chansons à quatre et cinq parties*, etc. Draadius cite une autre édition de ces quatre livres de chansons imprimée à Francfort, en 1570, chez Stein, in-4°. 48° *Livre de chansons nouvelles à cinq parties, avec deux dialogues à huit*, Paris, 1571, in-4°. Lassus a publié lui-même ce recueil pendant son voyage à Paris, avec une ode en vers français adressée à Charles IX. Le même ouvrage a paru l'année suivante à Louvain, chez Pierre Phalèse, in-4°, sous ce titre : *Livre V de chansons nouvelles à 5 parties, avec deux dialogues*. Il en a été fait une troisième édition par la veuve Ballard et son fils Pierre Ballard, 1599, in 8°. Après la

publication de ce cinquième livre par Lassus, il a été fait une multitude de collections complètes ou choisies, de mélanges, de parodies, de motets en chansons ou de chansons en motets, et de traductions de madrigaux ou de chansons allemandes et latines, toutes sur la musique de cet homme célèbre. Les plus connues sont celles dont les titres suivent : 1° *Meslange contenant plusieurs chansons latines et françaises à 4, 5, 6, 8 et 10 parties*, Paris, 1570, in-4°, avec le portrait de Lassus gravé en bois, cinq distiques latins de Gahori *in effigium Lassi*, et trois hexamètres de Jodelle sur le même portrait. 2° *Meslanges d'Orlando de Lassus, ou recueil de ses plus beaux ouvrages en musique*, Paris, Adrien Le Roy et Robert Ballard, 1576, in-4°. 3° *Continuation des meslanges d'Orlando de Lassus*, Paris, Adrien Le Roy, 1584, in-4°. 4° *Continuation des meslanges d'Orlando de Lassus*, Paris, Adrien Le Roy et la veuve R. Ballard, 1586, in-4°. Une nouvelle édition complète de ces *Meslanges* a été publiée à Paris, chez Pierre Ballard, en 1619, in-8°. 5° *Thrësor de musique d'Orlande de Lassus, contenant ses chansons à quatre, cinq et six parties* (sans nom de lieu), 1576, in-8°. L'imprimeur, en s'adressant aux musiciens, s'excuse de ne pouvoir publier toutes les chansons d'Orlande à cinq et six parties comme celles qui sont à quatre voix, et il promet de présenter à la deuxième édition un *thrësor accompli*. Cette promesse a été réalisée dans *Le thrësor de musique d'Orlande de Lassus, prince des musiciens de nostre temps. Contenant ses chansons françaises, italiennes et luti-nes, à quatre, cinq et six parties : augmentées de plus de la moitié en ceste seconde édition* (sans nom de lieu), 1582, in-12. Ce recueil contient 185 chansons. L'éditeur explique dans la dédicace les motifs qui l'ont porté à changer les paroles peu chastes de la plupart des chansons de Lassus, pour leur en substi-

tuer d'autres plus honnêtes. On peut lire ce passage curieux dans la notice de Delmotte (p. 107 et suiv.). La troisième édition du *Thrézor* a paru chez R. Ballard, en 1594. C'est cette même édition que Draudius a citée (sans nom de lieu) sous le titre latin : *Thesaurus musicus cantionum Gall. Ital. Latin.* 4, 5, 6 *vocum*, et avec la fausse date de 1595. Il en a été publié une quatrième à Cologne, dans la même année, in-4°. 6° *La fleur des chansons des deux plus excellens musiciens de nostre temps, assavoir d'Orlande de Lassus et de Claude Goudimel*, Lyon, par Jean Bavent, 1574. Premier livre à 4 parties, in-12 obl. Deuxième livre à cinq parties, 1575. Burney en indique une autre édition de la même ville, 1576. in-4°. Un titre semblable a été choisi pour un recueil des chansons de Lassus seul : le voici : 7° *La fleur des chansons d'Orlando Lassus, maistre de la chopelle du sérénissime duc de Bavière, à quatre, cinq, six et huit parties*, en Anvers, chez Pierre Phalèse et chez Jean Bellere, 1592, 6 vol. in-4°. La date de 1595, donnée par Draudius, est fausse. Il y a une deuxième édition de ce recueil, en Anvers, de l'imprimerie de Pierre Phalèse, libraire juré, 1604, 6 volumes, in-4°. 8° *Chansons nouvelles allemandes et françaises à 6 voix*, Munich, Adam Berg, 1590, in-4°. 9° *Jean Pasquier, la lettre profane des chansons des Meslanges d'Orlando changée en lettre spirituelle à 4, 5 et 8 parties*, à la Rochelle, Pierre Haultin, 1575 et 1576. 10° *Jean Pasquier, cantiques et chansons spirituelles pour chanter soubz la musique des chansons profanes d'Orlando de Lassus, à 4 et 5 parties*, à la Rochelle, Pierre Haultin, 1578.

49° *Moduli duobus vel tribus vocibus, auctore Orlando de Lasso. lib. 1.* Monachii, 1582, in-4°. 50° *Cantiones elegiacæ suavissimæ duobus vocibus, lib. 2.* Antuerpiæ, 1598, in-4° obl. 51° *Orlandi di Lasso prophetie Sibyllarum quatuor*

vocibus chromatico more singulari con-
fectæ industriâ et per Rodolphum ejus
filium typis datæ, Augustæ, apud Georg.
Willer, 1600, in-8°. 52° Lassus maître
de la chapelle ducal bavaroise. Nou-
velles chansons allemandes à cinq voix,
propres à chanter sur tous les instru-
mens, Munich, Adam Berg, 1567, in-4°. 53° Deuxième partie des chansons allemandes à cinq voix (en allemand), *ibid.*, 1575, in-4°. 54° Troisième partie des belles chansons allemandes nouvelles à cinq voix, avec une gaie chansonnette française (en allemand), *ibid.*, 1576, in-4°. 55° *Teutsche und Franzæische Gesæng mit 6 Stimmen* (Chansons nouvelles allemandes et françaises), Munich, Adam Berg, 1590, in-4°. 56° *Etliche ausserlesene kurze, gute, geistliche und weltliche Liedlein mit 4 Stimmen, so zuvor in Franzæischer sprach aussgangen, jetzund aber mit Teutschen Texten, und mit des Authors Bewilligung in Truck gegeben, durch Johann Bühler von Schwandorff* (Quelques chansons choisies, tant spirituelles que profanes, à 4 voix, d'abord composées sur des paroles françaises, mais aujourd'hui publiées en allemand, etc. Imprimées du consentement de l'auteur par Jean Bühler de Schwandorff, en son vivant maître de chapelle de l'empereur Ferdinand, de glorieuse mémoire, puis professeur à l'église collégiale de Ratisbonne). Munich, Adam Berg, 1582, in-4°. Ce recueil contient 50 chansons.

Outre le superbe manuscrit des *Psalmes de la pénitence*, la bibliothèque royale de Munich possède cent quatre-vingt-onze compositions manuscrites de Lassus, parmi lesquelles on remarque 52 messes, dont une de *requiem*, 55 *Magnificat*, 11 *Nunc Dimittis*, 5 psaumes, 1 office complet de la *Purification de la Vierge*, 5 *Benedictus*, 7 litanies de la Vierge, dont une à 9 voix en deux chœurs, 50 motets, 54 hymnes, 2 *Asperges me*, 6 *Salve Regina*, dont 1 à 8 voix, 1 *Ave*

Regina, 1 Alma redemptoris, 1 Regina cœli, et une Passion.

M. Schmiedhamer, savant bibliothécaire chargé de la garde du riche dépôt de la bibliothèque royale de Munich, ayant sous les yeux les œuvres imprimées et manuscrites de Lassus, en a fait un recensement que Delmotte considère comme incomplet, mais qui me semble devoir approcher beaucoup de l'exactitude. Le voici :

MUSIQUE RELIGIEUSE :

Alma redemptoris.	2
Antiphon. et responsoria. . . .	1
Asperges me.	4
Ave Regina.	6
Benedictus.	3
<i>Cantiones sacræ latine et</i>	
<i>germ.</i>	429 ¹
Domine ad adjuvendum. . . .	2
Hymnes.	34
Introît.	1
Lamentations.	13
Litanies.	19
<i>Magnificat.</i>	180
<i>Miserere mei Deus.</i>	1
Messes.	51
<i>Idem de requiem.</i>	1
Motets.	780
Nunc dimittis.	12
Offices propres.	5
<i>Passion historique.</i>	2
Psaumes.	2 ²
Psaumes pénitentiels.	7
Regina cœli.	6
Respons.	1
<i>Salve Regina.</i>	8
Vidi aquam.	1
	1572

¹ Je ne comprends pas la différence que fait M. Schmiedhamer entre les *Cantiones sacræ* et les motets.

MUSIQUE PROFANE :

Cantates et dialogues.	7
Chansons latines.	34
Canzonettes.	59
Chansons françaises.	371
Madrigaux.	233
Chansons allemandes.	61
	765

RÉCAPITULATION :

Musique religieuse.	1572
Musique profane.	765
Total général.	2337

Beaucoup de portraits de Roland de Lassus sont connus. Parmi les miniatures du beau manuscrit de Munich, on en trouve un en buste et un autre en pied : Delmotte a fait faire une belle lithographie d'après le dessin de celui-ci pour sa notice. *Le Meslange* publié à Paris en 1750 contient un portrait gravé en bois ; les *Lagrine di S. Pietro* (1594) en renferment un autre de l'artiste à l'âge de 72 ans ; dans l'Iconographie de Reusner, on en trouve un, gravé sur bois, in-8° ; un autre in-4°, gravé de la même manière, est ajouté au *Thrésor* in-4° de Robert Ballard, 1594 ; N. de Larmessin en a gravé un in-4° en taille-douce ; Théodore de Bry et Meysens en ont publié deux autres également in-4° ; la collection de Hawk en renferme un gravé par Caldwal, petit in-4° ; celui de Jean Sadeler, publié en 1600, est en format in-8° ; il a été copié dans *L'Académie des sciences et des arts* de Bulliard et dans la *Bibliotheca Belgica* de Foppens ; il y en a un gravé en bois (in-fol.) dans les *Prosopographiæ heroum atque illustrium viro-rum totius Germaniæ*, de H. Pantaleone (Bale, 1566, 5^e partie, p. 541) ; un autre

² Il y a erreur ici, car Lassus a écrit un nombre de psaumes beaucoup plus considérable.

Il faut aussi remarquer que le savant bibliothécaire de Munich a oublié les légens de *Joh.*

est dans le livre de Paul Freher; Amelingue, célèbre graveur français, en a publié un beau en taille-douce, avec les vers :

Ric ille, etc.

Il en est sans doute plusieurs autres qui me sont inconnus.

L'historien de la ville de Mons (de Boussu) assure, d'après Philippe Brasseur (*Sydera illustrum Harmoniæ scriptor.*, p. 84), que les magistrats de cette ville élevèrent à Lassus une statue dans l'église St-Nicolas, avec cette inscription sur le piédestal :

S. P. Q. M.

Montigenæ Orlando, quod eo nascente renata est
Musica, Montenses hoc posuere decus.

Il ajoute que cette statue a été détruite vers 1680; mais Delmotte a démontré la fausseté de ces assertions, et a rendu plus que douteuse l'existence de cette statue, à quelle époque que ce soit. Si les habitans de Mons ont montré jusqu'à ce jour beaucoup d'indifférence pour la gloire de leur illustre compatriote, le temps est peut-être venu où cette faute sera réparée. L'auteur de cette notice nourrit l'espoir que ses efforts pour faire élever un monument à la mémoire d'un des plus grands artistes de la Belgique ne seront pas infructueux.

Grand nombre de notices biographiques ont été faites sur Roland de Lassus dans les recueils généraux et nationaux, ainsi que dans les dictionnaires d'artistes; mais la plupart des compilateurs n'ont fait que se répéter en ajoutant quelques erreurs nouvelles aux anciennes erreurs. Dans ces derniers temps, de meilleures sources ont été explorées et ont donné de bons résultats : je citerai particulièrement une excellente notice insérée dans les nos 58, 59, 41, 45 et 47 du journal allemand *Das Inland* (ann. 1830), publié par le libraire Cotta, à Munich, et la consciencieuse monographie

intitulée : *Notice biograph. sur Roland de Lattre, connu sous le nom d'Orland de Lassus, par H. Delmotte*, imprimerie de Prignet, à Valenciennes, 1836, in-8° de 176 pages. Cet excellent travail a servi de base au présent article. M. Adolphe Mathieu vient de publier un poème intitulé : *Roland de Lattre*, Mons, Piérart, 1838, in-18 de 76 pages. Ce poème est précédé d'une notice biographique extraite de celle de Delmotte, et suivi de notes.

LASSUS (FERDINAND DE), fils de Roland, paraît avoir été l'aîné des enfans de cet artiste célèbre, mais l'année de sa naissance est inconnue. On ignore aussi s'il apprit la musique sous la direction de son père, ou s'il eut pour maître Jean à Tosta, vice-maitre de chapelle chargé de l'instruction des enfans de chœur. Ferdinand entra d'abord au service de Frédéric, comte de Hohenzollern, en qualité de musicien de sa chapelle; puis, en 1595, il passa comme ténor dans la chapelle du duc de Bavière. En 1602 il succéda à Jean à Tosta dans la direction de cette chapelle, et fut en même temps chargé de la surveillance, de l'entretien et de l'instruction des enfans de chœur. Ces enfans étaient logés chez lui; on lui accordait pour chacun 152 florins par an. Il ne recevait pour ses émolumens de maître de chapelle qu'une somme annuelle de 300 florins, tandis que Jean à Tosta avait en 500 florins de traitement (100 florins de plus que Roland de Lassus), 10 florins pour un habit, et 20 florins pour le logement. Ferdinand était marié et père de sept enfans; le duc Guillaume lui accorda la faveur d'envoyer en Italie le troisième de ses fils, nommé *Ferdinand* comme lui, pour y achever son instruction dans la musique. Devenu souffrant en 1608, et bientôt hors d'état de remplir ses fonctions, Ferdinand languit près d'une année, et mourut à Munich, le 27 août 1609. Il avait coopéré à la publication du *Magnum opus*. Ferdinand était compositeur : on voit parmi les pièces des archives de Munich qu'il lui fut payé 18 florins

pour un *Magnificat*. Il a publié de sa composition : *Cantiones sacræ suavisimæ et omnium musicorum instrumentorum harmoniæ per quam accomodate, alias nec visæ, nec unquam typis subjectæ*, Gratz, 1588, in-4°. A la fin des leçons de *Job* de Roland de Lassus, publiées à Nuremberg, en 1588, in-4°, on trouve quelques motets de Ferdinand, ainsi que dans le recueil de motets à 5 voix (Munich, 1596, in-4°), et dans le premier livre de *Magnificat*, édition de Munich, 1602, in-fol. Après la mort de son fils Ferdinand, on trouva beaucoup de compositions sous le nom de *Ferdinand de Lassus*; mais il y a lieu de croire qu'elles appartiennent à ce dernier.

LASSUS (RODOLPHE DE), second fils de Roland, naquit à Munich. Par une ordonnance de Guillaume, duc de Bavière, datée du 6 décembre 1587, on voit qu'il avait demandé à ce prince la permission de se marier, qui lui fut accordée avec le titre d'organiste et le traitement de 200 florins, sous la condition qu'il apprendrait à chanter aux musiciens de la chapelle, et qu'il les instruirait dans la composition. En 1609, son traitement fut porté à 300 florins. Après une maladie dangereuse, il composa en 1616 ses *Virginalia eucharistica*, qu'il fit présenter au duc régnant par son fils. L'année suivante, il lui offrit encore quinze volumes contenant 6 messes, 6 magnificat et 6 motets; et enfin, en 1618, il le pria d'accepter la dédicace de son *Sacrum convivium*. La réputation de cet artiste, digne fils d'un illustre père, était celle d'un musicien si distingué, que lorsque Gustave-Adolphe, surnommé *le Lion du Nord*, vint à Munich en 1622, il l'honora d'une visite et lui demanda plusieurs morceaux de sa composition. Il mourut en 1625. Les compositions connues de Rodolphe de Lassus sont : 1° *Cantiones sacræ quatuor vocum*, Munich, Henrici, 1606, in-4°. 2° *Circus symphoniacus*, ibid., 1609, in-4°. 3° *Modi sacri ad convivium sa-*

crum 2, 3 et 6 *vocum*, Augsbourg, 1614, in-4°. 4° *Virginalia Eucharistica quatuor vocum*, Monachii, Henrici, 1616, in-4°. 5° *Alphabetum marianum triplici cantionum serie ad multifariam vocum harmoniam*, Munich, 1621. Ce recueil contient 57 antiennes de la Vierge. On trouve aussi des compositions de Rodolphe de Lassus dans quelques recueils des œuvres de son père. La bibliothèque royale de Munich ne possède pas les volumes manuscrits que Rodolphe fit présenter à son souverain, et qui contenaient 6 messes, 6 magnificat et 6 motets; mais on y trouve le madrigal à 6 voix : *perche fuggi*, et un *miserere* à 9 voix de cet artiste. Rodolphe a été l'éditeur de quelques œuvres posthumes de Roland et le principal collaborateur du *Magnum opus*.

LASSUS (FERDINAND DE), troisième fils de Ferdinand, et petit-fils de Roland, étudia d'abord la musique sous la direction de son père, comme enfant de chœur de la chapelle ducale. En 1609 il fut envoyé à Rome par l'électeur de Bavière Guillaume, pour y achever ses études musicales. De retour en Allemagne, il y entra en 1616 au service du duc Maximilien. Le 19 janvier 1625, l'électeur lui accorda une augmentation de 100 florins pour son traitement annuel. Par des motifs inconnus, il reçut à l'improviste sa démission de maître de chapelle, au mois de novembre 1629, avec sa nomination de juge du district et de caissier à Reispach. Il mourut au commencement de 1636, laissant en manuscrit un grand nombre de compositions que sa veuve offrit en vente à la cour, et dont le catalogue présente les ouvrages suivans : 3 *Magnificat*; 1 *Alma redemptoris*; 1 *Nunc dimittis*; 8 motets; quelques madrigaux à 18 voix; 1 *miserere*; *O quam gloriosa*, motet à 16 voix; *Miserere* à 15 voix; *idem* à 16 voix; *Alma redemptoris* à 16 voix; quelques madrigaux à 3, 4, 5, 6, 7 voix; d'autres madrigaux à 2, 3 et 4 chœurs; 2 *Miserere* à 2 chœurs et un à trois; de

hymnes pour toute l'année ; quelques psaumes à 8 voix ; un *Magnificat* à 9 voix, et trois *idem* à 3 chœurs ; deux *Te Deum* à 4 chœurs ; *Stabat Mater* à 2 chœurs ; 2 litanies de la Vierge à 2 chœurs ; 2 messes à 10 voix ; *idem* à 3 chœurs ; quelques motets à 10, 11, 12, 15 et 16 voix ; 1 *Miserere* à 9 en 2 chœurs ; 1 *idem* à 8 en 2 chœurs ; 1 *idem* à 15 en quatre chœurs ; 1 *idem* à 12 en 3 chœurs. Ferdinand de Lassus fils a publié un seul ouvrage de sa composition intitulé : *Apparatus musicus octo vocum variasque sacras et divinis officiis aptas complectens odas*, Monachii, 1622, in-4°.

Quelque incertitude paraît avoir régné dans l'esprit des bibliothécaires de Munich et de Delmotte pour décider si ces ouvrages appartiennent à Ferdinand de Lassus père, ou à son fils ; pour moi, j'ai la conviction qu'ils sont de celui-ci, car le grand nombre de voix dont ils sont composés en général était un des signes caractéristiques de l'école de Benevoli, qui était à Rome dans toute sa splendeur quand le jeune Ferdinand de Lassus s'y rendit ; c'est là qu'il a dû prendre le goût de ce genre de composition, auparavant peu connu en Allemagne.

LASSUS, poète et musicien grec dont parle Athénée, naquit à Hermione, dans l'Argolide, vers la 50^e olympiade (environ 590 ans avant l'ère chrétienne). Athénée dit que Lasus fut le premier parmi les Grecs qui écrivit sur la musique et qui donna des règles pour la composition du chant ; mais aucun de ses ouvrages n'est parvenu jusqu'à nous. Clément d'Alexandrie lui attribue l'invention du poème dithyrambique. On croit aussi que ce fut lui qui introduisit l'usage de battre la mesure, et qui perfectionna la flûte, auparavant rauque et grossière.

LATILLA (GAETAN), né à Bari, dans le royaume de Naples, en 1715, apprit la musique dans la maîtrise de l'église cathédrale du lieu de sa naissance, puis fut envoyé à Naples, pour y achever son édu-

cation musicale, sous la direction de Dominique Gizzi. Il était âgé de vingt-cinq ans lorsqu'il fit représenter à Naples son premier opéra, qui réussit et le fit connaître avec avantage. Appelé à Rome dans la même année pour y écrire son *Orazio*, il y obtint un éclatant succès qui lui procura des protecteurs et lui ouvrit les portes de la maîtrise de Sainte-Marie-Majenne. Il y fut admis comme second maître de chapelle et coadjuteur de Canticciari, le 31 décembre 1738 ; mais une longue maladie ne lui ayant pas permis de remplir ses fonctions, il fut remercié le 9 avril 1741, et retourna à Naples pour y rétablir sa santé. Sa convalescence fut longue et pénible : enfin il put reprendre ses travaux, et pendant plus de vingt ans, il continua d'écrire avec succès pour les principaux théâtres d'Italie. En 1756, Latilla fut nommé maître de chapelle à l'église *Saint-Jean et Saint-Paul*, de Venise. Il occupait encore cette place lorsque Burney visita Venise en 1770. Cet historien de la musique dit qu'il trouva en lui un homme instruit dans la musique ancienne et moderne, beaucoup de simplicité et de bonté. On ignore les motifs qui déterminèrent Latilla à abandonner sa place de maître de chapelle pour retourner à Naples, mais il est certain qu'il était dans cette ville en 1785, lorsque Ferrari y arriva et le prit pour maître de composition. Nous devons à ce dernier quelques détails intéressans sur le caractère et les habitudes de son maître : il les a publiés dans ses mémoires¹. « Latilla (dit-il) était « fort habile dans l'art du contrepoint ; « mais dans ses habitudes, c'était un vrai « *Lazzarone* : pourvu qu'il eût de quoi « acheter un plat de macaroni, il était « satisfait. Le prix de ses leçons était « d'un *Carlino* pour un Napolitain, de « deux pour un étranger en général, et de « trois pour un Anglais. Comme étran-

¹ *Aneddoti piacevoli e interessanti occorsi nella vita di Giacomo Gottifredo Ferrari*, Londres, 1830, 2 vol. in-12.

« ger, je lui offris deux *Carlini*; non,
 « non, me dit-il, vous êtes un Tyrolien;
 « et comme *Tirolese* rime avec *Inglese*,
 « ergo, vous devez payer comme votre ami
 « sir Thomas Attwood. Il n'y avait rien à
 « répondre à cet argument, je me résignai
 « à payer, et n'eus qu'à me louer d'avoir
 « trouvé un maître si instruit. Il venait
 « chez moi quatre fois chaque semaine, et
 « nous passions ensemble plusieurs heu-
 « res. »

Latilla vivait encore en 1788, mais il mourut peu de temps après. Peu de compositeurs de l'école napolitaine ont eu un style aussi correct que lui : sa musique d'église est particulièrement remarquable à cet égard. Je possède de lui une messe à quatre voix avec orgue, et le psaume *In exitu* à cinq, compositions de grand mérite. La liste de ses opéras est composée des ouvrages suivans : 1° *Demofoonte*, Naples, 1758. 2° *Orazio*, Rome, 1758. 3° *La Finta Cameriera*, Naples, 1745. 4° *Gara per la gloria*, Venise, 1744. 5° *Madama Giana*, *ibid.* 6° *Amore in Tarantola*, 1750. 7° *La Pastorella*. 8° *Griselda*. 9° *Gl' Impostori*. 10° *L'Opera in prova alla moda*, 1751. 11° *L'Isola d'amore*. 12° *L'Olimpiade*, 1752. 13° *Amore artigiano*, 1761. 14° *Merope*, 1765. 15° *La Giardiniera contessa*. 16° *La Commedia in Commedia*. 17° *Don Calascione*. 18° *La buona figliuola creduta Vedova*, Venise, 1766. On connaît aussi de Latilla l'oratorio : *L'onnipotenza e la misericordia divina*. Ce compositeur était oncle de Piccinni.

LATOUR (JEAN), pianiste et compositeur, né à Paris vers 1766, se rendit à Londres dans les premières années de la révolution française, et s'y livra à l'enseignement avec beaucoup d'activité. Ses relations avec quelques émigrés de haut rang lui furent utiles, et lui procurèrent l'entrée de plusieurs grandes maisons. Le titre qu'il obtint de pianiste du prince de Galles (depuis lors roi d'Angleterre, sous le nom de Georges IV) acheva sa fortune.

Devenu en quelque sorte le *Gelineck* de l'Angleterre par ses compositions et ses arrangemens faciles pour le piano, il multiplia les variations, pots-pourris, fantaisies, qui obtenaient partout un succès de vogue, et en recueillit des sommes considérables. Vers 1810 il établit à Londres une maison de commerce sous le nom de *Chappell et Cie*; plus tard, il se sépara de son associé qui fonda une autre maison. Quoique M. Latour vécût alors dans une maison de campagne voisine de Londres, il conserva encore son commerce de musique pendant quelques années. Vers 1850 il a quitté les affaires, et quelque temps après il s'est fixé à Paris. On a sous le nom de cet artiste : 1° *Concerto militaire* pour le piano (en *ut*), Paris, Janet et Cotelle. 2° Cinq duos détachés pour harpe et piano, Londres et Paris. 3° Environ trente divertissemens et rondeaux détachés pour piano et violon ou flûte, la plupart sur des thèmes d'opéras ou des airs populaires, gravés à Londres, à Paris, et dans les principales villes d'Allemagne. 4° Environ vingt-cinq duos à quatre mains sur différens thèmes connus, *ibid.* 5° Sonates progressives pour piano seul, Londres, Berlin, Offenbach. 6° Sonates faciles et doigtées *idem*, Paris, Carli, Frey, etc. 7° Environ soixante suites de variations, divertissemens, caprices, etc, pour piano seul, Londres, Paris, et les principales villes de l'Europe. 8° Valses et danses pour piano seul, Londres et Offenbach.

LATOUR DE FRANQUEVILLE (M^{me} DE). On attribue à une dame de ce nom une critique amère de tous les passages qui concernent J.-J. Rousseau dans l'Essai sur la musique, de La Borde. Ce pamphlet a pour titre : *Errata de l'Essai sur la musique ancienne et moderne, ou Lettre à M^{***} par M^{me}**** (En Suisse), 1780, in-12. D'autres personnes ont aussi cru que Gaviniès (*V.* ce nom) était le principal auteur de cette brochure. La Borde répondit avec aigreur dans le *Supplément à l'Essai sur la musique*, et l'auteur de l'*Errata*

fit une réplique intitulée *Mon dernier mot*, qui termina la dispute. Ces deux pièces ont été ajoutées à l'édition complète des œuvres de J.-J. Rousseau, publiée à Genève en 1782, et à toutes les éditions postérieures.

LATROBE (CHRÉTIEN-IGNACE), fils d'un ecclésiastique anglais, naquit à Fulnee, dans le Yorkshire, en 1758. Dès son enfance il mêla l'étude de la musique à ses études littéraires. Après avoir fait des cours élémentaires dans sa ville natale, il fut envoyé par son père, en 1771, au collège de la secte religieuse des *Frères-unis*, situé à Niesky, dans la haute Lusace. Il y resta treize ans, puis il retourna en Angleterre dans l'année 1784 et y entra dans les ordres. Depuis lors il a toujours résidé à Londres, où il vivait encore en 1824. Quelques concertos pour le piano ont été ses premières compositions; ils sont restés en manuscrit. Vers 1790 il a fait paraître 12 variations pour le même instrument, Londres et Leipsick. A cette publication succéda une sonate pour piano et violon obligé, *ibid.* En 1795, lorsque Haydn visita Londres, Latrobe lui fit entendre un œuvre de trois sonates, op. 5, qui furent approuvées par le célèbre artiste et parurent à Londres, dans la même année. Quelques antiennes parurent ensuite, et furent suivies du *Dies iræ*, hymne du jugement dernier, traduit en anglais, de *The Dawn of Glory* (L'aurore de gloire), hymne sur le bonheur du rédempteur; de l'*Antienne du Jubilé*, pour le cinquantième anniversaire de l'avènement de George III au trône d'Angleterre; d'un *Te Deum* exécuté dans la cathédrale d'York; d'un *Miserere*; de quelques antiennes publiées dans un livre de chant à l'usage des *Frères-unis*, et de six airs avec accompagnement de piano, dont les paroles sont de Cooper et de Miss Anna More. En 1806, Latrobe commença la publication d'une collection de musique religieuse, dont il avait paru cinq volumes en 1824.

LATZEL (JOSEPH), né le 12 mai 1764, à Marienthal, dans le comté de Glatz, était fils d'un instituteur qui fut placé à Rosenthal en 1770. Dès son enfance, il manifesta les plus heureuses dispositions pour la musique. Quoiqu'il ne reçut pas de leçons, à cause des occupations multipliées de son père, et qu'il fût obligé de s'instruire lui-même, il fit de si rapides progrès, qu'à l'âge de quatorze ans il était en état de donner lui-même des leçons d'orgue, de violon et de solfège. En 1778, il se rendit au gymnase catholique de Breslau pour y continuer ses études. Son talent précoce attira sur lui l'attention du directeur de musique Færster qui le prit en affection et le dirigea dans ses travaux. En 1787 il commença un cours de théologie : lorsqu'il l'eut terminé, il entra, le 15 octobre 1790, au couvent de la Croix, à Neisse, où il fut ordonné prêtre deux ans après. Dès lors il put se livrer en liberté à la pratique de l'art qu'il aimait avec passion. En 1798 il fut nommé directeur du chœur de son couvent et professeur de musique d'un grand nombre d'élèves, dont plusieurs sont devenus depuis lors des artistes renommés dans la Silésie. Après une courte maladie, ce digne homme a cessé de vivre le 5 septembre 1827. Il a laissé en manuscrit plusieurs vêpres, une messe solennelle (en *ut* majeur), beaucoup d'hymnes, offertoires et antiennes, quatre *Alma*, un *Regina Cæli*, et une cantate pour l'anniversaire d'un jour de naissance. Tous ces morceaux ont été exécutés dans le chœur du couvent de la Croix pendant trente ans.

LAU (CHARLES), né en Bohême vers le milieu du dix-huitième siècle, se fit d'abord connaître par son talent sur le cor, et composa quelques concertos qui étaient estimés, vers 1780, et qui sont restés en manuscrit. Plus tard il alla en Russie et y fut employé comme professeur de musique à l'université de Katerinoslaw, où il se trouvait en 1796. Il était aussi dans le même temps directeur de la musique de

chasse du corps impérial des chasseurs, et en même temps de la garde à cheval. Il travailla longtemps au perfectionnement de la musique de chasse lorsqu'il était (en 1784) directeur de la musique du prince Potemkin. En 1787 il fit entendre cette musique en Crimée, devant l'empereur Joseph II et l'impératrice Catherine qui le félicitèrent sur ses succès.

LAUBE (ANTOINE), né à Brux, en Bohême, le 10 novembre 1718, vécut d'abord à Prague comme enfant de chœur, et obtint ensuite la place de directeur de musique à l'église des Chartreux de Saint-Galle, dans cette ville. Après la mort de François Bixi, il fut nommé maître de chapelle de l'église métropolitaine, le 1^{er} novembre 1771, et il y resta jusqu'à sa mort qui arriva le 24 février 1784. Il était aussi membre de la confrérie de Sainte-Cécile, à l'église des Minorites. On connaît de lui plusieurs messes et motets dont le style lâche et sautillant n'est point convenable pour l'église : ces compositions sont restées en manuscrit.

LAUCHER (JOSEPH-ANTOINE), corniste et compositeur, dans la seconde partie du dix-huitième siècle, fut directeur de musique à Dillingue sur le Danube, ville qui appartenait autrefois à l'Autriche et qui est maintenant à la Bavière. Cet artiste a publié : 1^o XVIII hymnes de vêpres à 4 voix, 2 violons, orgue, violoncelle et 2 cors, suivis d'un *Te Deum* et d'un *Veni Sancte spiritus* complets, Augsbourg, 1786. 2^o *Sacrificium mortuorum seu III missæ solennes, breves tamen, de Requiem, occasione exequiarum felicissimum memoriæ Josephi II, Romanorum imperatorum et Elisabethæ Imperatricis, in insig. ecclesia collegiata D. Petri Dilling. ritè persolutarum decantatæ, nunc vero in lucem publicam editæ. Vocibus ordin. concinnentibus, 2 violinis, alto, viola et organo necessariis, 2 cornibus vero, 2 clarinetis vel obois et violone, partim oblig. partim ad libit.*, op. 2, Spire, Bossler, 1792.

LAUBI (VICTOR), maître de chapelle de la cathédrale de Messine, vers la fin du seizième siècle, naquit à Alcar en Sicile. Il a fait imprimer de sa composition : *Il primo libro de' Madrigali a 5 voci con un dialogo a otto voci*, Palerme, 1597, in-4^o.

LAUE (JEAN-GODEFROID). Voyez au Supplément GANSANGE (JEAN).

LAUER (A. baron DE), officier de cavalerie au service de Prusse, actuellement vivant à Berlin, s'est fait connaître comme pianiste et comme compositeur par les ouvrages suivans : 1^o *Rose la meunière*, petit opéra représenté au théâtre de Hambourg ; gravé en partition réduite pour le piano, Hambourg, Christiani. 2^o Introduction et variations sur l'air allemand : *Wenn ich nur alle Mädchen wüsste*, op. 1, Berlin, Lischke. 3^o 6 chansons allemandes avec acc. de piano, Hambourg, Christiani.

LAUER (...), professeur de musique à Strasbourg, a publié : 1^o 50 chants à 2 voix, dans tous les tons majeurs et mineurs. 2^o 24 chants religieux pour les écoles populaires. 3^o Canons à 4 voix *idem*.

LAUFFENSTEINER (... DE), musicien au service de l'électeur de Bavière, vivait à Munich vers 1760. Il a laissé en manuscrit : 1^o Six divertissemens (*parthien*) pour le luth. 2^o Six duos pour deux luths.

LAUGIER (l'abbé MARC-ANTOINE), naquit en 1713 à Manosque, en Provence. Après avoir fini ses études, il entra chez les jésuites, à Lyon, et s'y fit remarquer par son talent pour la prédication. Appelé à Paris, il eut l'honneur de prêcher devant le roi, et pendant plusieurs années, ses sermons attirèrent la foule dans les principales églises de la capitale. En butte à la jalousie de ses confrères, et prévoyant leur intention de le renvoyer en province, il sortit de la société, et devint abbé séculier. Ses protecteurs lui firent obtenir l'emploi de secrétaire d'ambassade près de

l'électeur à Cologne. Les services qu'il y rendit pendant la guerre de Hanovre furent récompensés, en 1757, par l'abbaye de Ribeauté qu'on lui donna. Il passa le reste de ses jours dans une vie tranquille, uniquement occupé de travaux littéraires, et mourut d'une fluxion de poitrine, le 7 avril 1769. L'abbé Laugier aimait passionnément la musique; une partie de sa vie fut employée à l'étude de cet art. A l'époque où la lettre de Jean-Jacques Rousseau sur la musique française parut, il prit part à la polémique qu'elle fit naître par la publication d'un écrit intitulé : *Apologie de la musique française*, Paris, 1754, in-4°. Boigelou possédait le manuscrit autographe d'un autre ouvrage de Laugier sur le même sujet; il avait pour titre : *Supériorité de la musique française démontrée*. L'abbé Laugier commença en 1756 la publication d'un écrit périodique sous le titre de *Sentiment d'un harmoniphile*, in-8°. Il n'en a paru que deux numéros.

LAURENBERG (PIERRE), docteur en médecine et professeur de poésie à Rostock, est mort dans cette ville le 15 mai 1659. Il est auteur d'une facétie intitulée *Bellum musicale, dass ist die geschichte des im musikalischen reiche entstandenen Kriegen*, que Sartorius, organiste de Maximilien, archiduc d'Autriche, publia à Hambourg en 1622, in-8°. Une seconde édition de cet ouvrage parut en 1626, et l'auteur en donna une troisième en 1656, où il se nomme. Enfin, après la mort de Laurenberg une quatrième édition fut publiée sous le titre de *Musomachia, seu bellum musicale*, Rostock, 1642, in-8°.

LAURENCINI, ou plutôt LORENZINI (...), fut un célèbre luthiste à Rome, dans la seconde partie du seizième siècle. Le pape le créa chevalier de l'éperon d'or. Besardus, dont il fut le maître, en parle avec admiration dans la préface de son *Thesaurus harmonicus*.

LAURENCIO (MARIANI DE), prêtre et chanoine de Noli, en Sicile, vécut au

commencement du dix-septième siècle. Il a publié plusieurs ouvrages de sa composition : les suivans seulement sont connus : 1° *Il primo libro de' Madrigali a 5 voci, con un dialogo ad otto*, Venise, 1602, in-4°. 2° *Salmi, Magnificat, falsi bordon e Missa a 4 voci con il basso continuo per l'organo*, op. 5, Palerme, 1624,

LAURENT (...), professeur de harpe à Paris, depuis 1810 jusqu'en 1820, a publié de sa composition : 1° Sonates pour harpe et violon. nos 1 et 2, Paris, Hanry. 2° Duo pour harpe et piano, Paris, Janet et Cotelle. 3° Fantaisie pour deux harpes sur des thèmes de Rossini, Paris, Pacini. 4° Sonates pour harpe seule, op. 1, Paris, Janet. 5° Fantaisie sur un air des *Mystères d'Isis*, op. 7, Paris, Pacini. 6° Six petits airs variés, op. 8, *ibid.* 7° Pièces de différens genres, Paris, H. Lemoine. 8° Études progressives, pouvant servir de méthode de harpe, Paris, Janet.

LAURENTI (PIERRE), prêtre, chantre et chanoine de l'église de Chartres, vers le milieu du dix-septième siècle, a composé une messe à quatre voix, *ad imitationem moduli Regina Caeli*, que Ballard a publiée en 1659, in-fol.

LAURENTI (BARTHOLOMÉ-JÉRÔME), excellent violoniste et compositeur, né à Bologne vers le milieu du dix-septième siècle, fut académicien philharmonique. Il a fait imprimer de sa composition : *Sonate per camera a violino et violoncello, opera 1a*, Bologne, Monti, 1691. Son second œuvre a pour titre : *Sei concerti a tre cioè violino, violoncello et organo*, *ibid.*, 1720. Laurenti était déjà fort âgé quand il publia cet ouvrage.

LAURENTI (le P. PIERRE-PAUL), religieux de l'ordre de Saint-François, à Bologne, naquit en cette ville dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il a écrit la musique de trois opéras intitulés : 1° *Attilio Regolo in Africa*, Bologne, 1701. 2° *I diporti d'Amore in villa*, *ibid.*, 1710. 3° *Esone ringiovenito*, *ibid.*, 1716.

LAURENTIUS, ou plutôt LAURENCIO (JOSEPH), savant italien, né à Lucques, a écrit un traité de *Conviviis, hospitalitate, etc.*, où se trouve une partie intitulée : *Collectio de Preeconibus, Citharædis, Fistulis et Tintinnabulis*, qui occupe trois feuilles d'impression dans le tome VIII (p. 1458 et suiv.) du Trésor des antiquités grecques de Gronovius; et que Ugolinia aussi inséré dans le tome 52^e (p. 1111 et suiv.) de son Trésor des antiquités sacrées.

LAUSKA (FRANÇOIS-IGNACE), pianiste distingué, naquit à Brünn, en Moravie, le 15 janvier 1769. Il n'avait point encore atteint sa vingt-quatrième année lorsqu'il fut attaché à la musique de la chambre de l'électeur de Bavière; peu de temps après il entreprit de longs voyages, visita Francfort, Hambourg, où il publia plusieurs ouvrages de sa composition. Copenhague, et Vienne, où il séjourna plusieurs années. Vers 1805, il se fixa à Berlin; depuis lors il ne quitta plus cette ville, si ce n'est pour faire un voyage en Italie. Ses élèves étaient en grand nombre; il en a formé plusieurs qui se sont fait remarquer par leur talent. Dans le Lexique de musique publié par M. Schilling, il est dit que Lauska est mort à Berlin en 1821; mais c'est une erreur: il n'a cessé de vivre que le 18 avril 1825. Les compositions les plus importantes de cet artiste sont : 1^o Sonates pour piano seul, op. 1, 4, 6, 7, 8, 9, Hambourg, Bœhme. 2^o *Idem*, op. 19, Leipsick, Breitkopf et Härtel. 3^o *Idem*, op. 20, 21, Berlin, Grœbenchütz. 4^o *Idem*, op. 24, 26, Leipsick, Peters. 5^o *Idem*, op. 30, 34, 35, Berlin, Schlesinger. 6^o *Idem*, op. 43, 45, 46, Leipsick, Peters. 7^o Sonate facile pour piano et violon, op. 18, Mayence, Schott. 8^o Sonate pour piano et violoncelle obligé, op. 28, Berlin, Schlesinger. 9^o Introduction et rondoletto *idem*, op. 39, *ibid.* 10^o Sonate pour piano à quatre mains, op. 31, *ibid.* 11^o Rondeaux pour piano seul, op. 23, 27, 44, Leipsick et Berlin.

12^o Polonaises *idem*, op. 25, 29, 36, 42, *ibid.* 13^o Caprices *idem*, op. 52, 58, *ibid.* 14^o Plusieurs thèmes variés *idem*, Hambourg et Berlin. 15^o Plusieurs recueils de divertissemens et de petites pièces, *ibid.* 16^o Une méthode pratique pour le piano, Berlin, Schlesinger. 17^o Des chansons de table pour quatre voix d'hommes, Berlin, Trautwein. 18^o Deux recueils de chansons à voix seule, avec accompagnement de piano, Hambourg, Bœhme.

LAUTIER (GUSTAVE-ANDRÉ), docteur en philosophie et écrivain sur la musique de l'époque actuelle, ne m'est connu que par un livre qu'il a publié et qui a pour titre : *Praktisch-theoretisches System des Grundbasses der Musik und Philosophie, als erste Abtheilung eines Grundrisses des Systems der Tonwissenschaft* (Système pratique et théorique de la base fondamentale de la musique et de la philosophie, comme première partie des élémens du système de la science musicale), Berlin, Duncker et Humbolt, 1827, in-8^o de 14 feuilles. L'analyse détaillée de ce système se trouve dans la 50^e année de la Gazette musicale de Leipsick (1828, p. 149-155). On a aussi de M. Lautier un article *sur les successions de quintes*, inséré dans la Gazette musicale de Berlin (1827, nos 48 et 49).

LAUVERJAT (PIERRE), maître de musique de la Sainte-Chapelle de Bourges, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer plusieurs messes dont voici les titres : 1^o *Missa 5 vocum ad imitationem moduli tu es Petrus*, Paris, Pierre Ballard. 1613, in-fol. 2^o *Missa ad imit. moduli ne moreris*, 5 voc., *ibid.*, 1613, in-fol. 3^o *Missa 5 vocum ad imit. moduli confitebor tibi Domine*, *ibid.*, 1613, in-fol. 4^o *Missa 5 voc. ad imit. moduli fundamenta ejus*, *ibid.*, 1613. 5^o *Missa quatuor vocum ad imit. hymni Iste Confessor*, *ibid.*, 1617. 6^o *Missa quatuor vocum ad imit. moduli legem pone*, *ibid.*, 1617, in-fol. 7^o *Missa pro defunctis quatuor vocum*, *ibid.*, 1625.

in-fol. 8^e *Missa ad imit. hymni O gloriosa Domina*, ibid., 1625, in-fol.

LAUXMIN (SIGISMOND), jésuite polonais, né en 1596, devint en 1656 provincial de son ordre dans la Lithuanie, et mourut en 1670, dans sa 74^e année. On a de lui un petit traité élémentaire de musique, intitulé *Ars et Praxis musica*, Wilna, 1667, in-4^o.

LAVALLIÈRE (LOUIS-CÉSAR DE LA-BAUME-LE-BLANC, duc de), grand fauconnier de France, né le 9 octobre 1708, mort à Paris, le 16 novembre 1780, fut un des bibliophiles français les plus distingués, et posséda une des bibliothèques les plus belles et les plus précieuses de l'Europe. On lui attribue un livre qui a pour titre : *Ballets, opéras et autres ouvrages lyriques, par ordre chronologique, depuis leur origine, avec une table alphabétique des ouvrages et des auteurs*, Paris, 1768. Il paraît certain que le duc de Lavallière a eu quelques collaborateurs pour cet ouvrage.

LAVAUX (AMABLE), professeur de flûte à Paris vers 1750, a publié dans cette ville quatre livres de sonates pour les flûtes, en solos, en duos et en trios.

LAVIGNA (VINCENT), né à Naples, vers 1777, étudia le chant et la composition au conservatoire de la *Pietà de' Turchini*; puis, sur la recommandation de Paisiello, fut chargé, en 1802, d'écrire pour le théâtre de la *Scala*, à Milan : *La Muta per amore, ossia il Medico per forza* (Le médecin malgré lui) qui obtint un brillant succès. Au carnaval suivant, il écrivit à Ferrare : *L'Idolo di se Stesso*. A la saison d'automne de 1804 il composa *L'Impostore avvilito* qui fut suivi à Parme de *Il Coriolano*, en 1806, à Milan, en 1808; *Di Posta in posta* (traduction du *Conteur*, de Picard); de *Zaira*, à Florence, en 1809; de *Orcamo*, à Milan, dans la saison du carême de la même année, et enfin dans la même ville, au printemps de 1810, de *Chi s'è visto s'è visto*. On n'a point de renseignements

sur la suite de la carrière de cet artiste.

LAVINETTA (BERNARD DE), ou plutôt LAVINHETTE, moine de l'ordre des Frères mineurs et théologien, né dans le Béarn, vers 1475, a donné une explication de la doctrine de Raimond Lulle, sous le titre : *Artis magne Lullianæ interpretatio*, Lyon, 1517, 1525, in-4^o, qui a été réimprimée à Cologne, en 1612, par les soins d'Alstedius. Il y traite en 9 chapitres de la musique, suivant la théorie philosophique de Lulle (*Voyez* ce nom).

LAVIT (J.-B.-G.), ancien élève de l'école polytechnique, puis professeur de l'Athénée de Paris, né dans la seconde partie du dix-huitième siècle, s'est fait connaître avantageusement par un traité complet de perspective, publié à Paris en 1804. On lui doit un livre qui a pour titre : *Tableau comparatif du système harmonique de Pythagore et du système des modernes*, Paris, 1808.

LA VOYE MIGNOT (DE), géomètre français, né dans la première partie du dix-septième siècle, s'est fait connaître par un *Commentaire bref des éléments d'Euclide*, Paris, 1649, in-4^o. Il publia ensuite un livre qui a pour titre : *Traité de musique, revu et augmenté de nouveau d'une quatrièrme partie, laquelle (outre tous les exemples des principales règles pratiquées par les plus fameux auteurs) contient de plus la manière de composer à deux, à trois, à quatre et à cinq parties, avec les plus importantes observations qui se doivent garder en toute sorte de musique, tant vocale qu'instrumentale, conformément aux ouvrages des plus rares et des plus célèbres maîtres de ce bel art. Seconde édition*, Paris, Robert Ballard, 1666, in-4^o. Cette deuxième édition n'est point réelle; on a seulement changé le frontispice et l'avant-propos, puis ajouté la quatrième partie de l'ouvrage, qui forme une pagination particulière, depuis la page 1 jusqu'à 56, et qu'on a placée à la suite de la table des

chapitres des errata et de l'extrait du privilège des trois premières parties. La supercherie se reconnaît à ces mots placés au bas de la dernière page de la troisième partie : Achevé d'imprimer le 25 septembre 1656. Le privilège est du 22 septembre de la même année. Le titre des exemplaires publiés alors était celui-ci : *Traité de musique pour bien et facilement apprendre à chanter et composer tant pour les voix que pour les instrumens*. Ce livre était déjà rare en 1722, comme on le voit par la table des ouvrages imprimés chez les Ballard, placé à la suite du *Traité d'harmonie* de Rameau : il est à présent à peu près introuvable.

La Voye Mignot a fait preuve de connaissances réelles en musique dans cet ouvrage, dont les exemples d'harmonie sont bien écrits. L'exposé des principes de la musique a pour base la gamme du plain-chant avec ses nuances ; il n'y est même fait aucune mention de l'existence de la gamme moderne.

A la fin de la quatrième partie, on trouve ce passage : « Afin de ne laisser « que le moins que je pourray à désirer, « je tâcherai de mettre au jour quelques « ouvrages de ma façon, non-seulement « en parties séparées, mais encore en par- « tition, où l'on pourra faire beaucoup de « remarques sur quantité de choses dont « j'ay parlé en ce présent Traité. » Il ne paraît pas que La Voye Mignot ait réalisé son projet à cet égard.

LAWES (GUILLAUME), fils de Thomas Lawes, vicaire de Salisbury, naquit en cette ville vers 1585. Ayant montré d'heureuses dispositions pour la musique dès son enfance, il fut placé par le comte de Hertford sous la direction de Coperario qui lui fit faire de rapides progrès dans cet art. Après avoir été quelque temps attaché au chœur de Chichester, il obtint en 1602 une place dans la chapelle royale ; mais bientôt il abandonna cet emploi pour entrer dans la musique particulière de la chambre du roi Charles 1^{er}. Tous

ceux qui le connurent, dit Fuller, l'aimèrent et le respectèrent à cause de sa droiture et des qualités de son esprit. Son attachement pour le prince qu'il servait l'engagea à prendre les armes en sa faveur. Pour l'éloigner du danger, lord Gerrard le nomma commissaire de l'armée royale ; mais l'activité de Lawes lui fit repousser ce poste ; il voulut combattre les ennemis de son roi, et se fit tuer au siège de Chester en 1645. Charles 1^{er} fut, dit-on, si affligé de sa perte, qu'il en porta le deuil. La plupart des compositions de ce musicien consistent en fantaisies pour des violes et l'orgue ; mais son ouvrage le plus important est une collection de psaumes à trois voix et basse continue, sur la paraphrase de Sandy, qu'il composa conjointement avec son frère Henri, et que celui-ci a publiée en 1648, sous ce titre : *Choice psalms put into music for three voices*. Burney a inséré un des morceaux de cet œuvre dans son Histoire générale de la musique (t. III, p. 405). Quelques-unes des fantaisies de Lawes ont été publiées dans les collections de son temps.

LAWES (HENRI), frère du précédent, mais beaucoup plus jeune, naquit à Salisbury en 1600, et apprit la musique sous la direction de Coperario. Au mois de novembre 1625, il reçut sa nomination de musicien de la chapelle royale ; quelque temps après il entra dans la musique particulière du roi Charles 1^{er}. Ami de Milton, il mit en musique quelques poésies de cet homme célèbre, et le *Comus* de l'auteur du *Paradis perdu* fut d'abord composé par Lawes. Depuis lors, plusieurs musiciens anglais lui ont adapté de la musique nouvelle. Cette pièce fut représentée en 1654 à Ludlow-Castle, pour l'amusement de la famille du comte de Bridgewater et d'autres gentilshommes du voisinage. Lawes jouait lui-même un rôle dans cet ouvrage, dont la musique n'a jamais été imprimée. Ce musicien continua son service près du roi jusqu'à l'époque de la révolution. Pendant le protectorat, il

vécut en donnant des leçons. A l'époque de la restauration, il reentra dans la chapelle, et composa l'antienne du couronnement de Charles II. Il mourut au mois d'octobre 1662, et fut inhumé à l'abbaye de Westminster. Ce musicien a joui pendant sa vie de la réputation d'un artiste de premier ordre, chez les Anglais; sa complainte d'*Ariane* fut longtemps considérée comme un chef-d'œuvre; cependant ce morceau, qui n'est ni un récitatif, ni un air proprement dit, ne justifie pas sa renommée. Burney, qui a examiné les ouvrages de Lawes, assure qu'ils sont dépourvus de mérite, et qu'on n'y trouve ni génie, ni savoir. Cet écrivain en a rapporté quelques airs, dans son *Histoire générale de la musique* (t. III, p. 406) qui ne méritent pourtant pas la sévérité de ce jugement, car la mélodie n'y est pas dépourvue de naïveté. En 1655, Lawes composa la musique d'une mascarade qui fut représentée à Whitehall devant le roi et la reine : il reçut cent livres sterling pour cette production. On connaît sous son nom : 1^o *Mélodies pour les psaumes de Sandy*, Londres, 1658, in-fol. Deuxième édition, *ibid.*, 1676, in-8^o. 2^o *Choice psalms put into music for three voices, by Henry and William Lawes brothers and servants to his Majesty*, Londres, 1648. On y trouve des canons à quatre et cinq voix par Henri Lawes. 3^o *Ayres and dialogues for one, two and three voices*, Londres, 1655, liv. 2^e, *ibid.*, 1655; liv. 3^e, *ibid.*, 1658. L'antienne du couronnement est restée en manuscrit.

LAYOLLE (FRANÇOIS DE), compositeur français, vécut au commencement du seizième siècle. Parmi les manuscrits des archives pontificales, à Rome, il se trouve des messes de la composition de ce musicien. Gerber cite un recueil imprimé en 1550, in-8^o obl. qui contient aussi des morceaux du même artiste.

LAYOLLE (ALEMAN), autre musicien du seizième siècle, organiste à Lyon, a mis en musique : *Chansons et vauxde-*

villes à quatre voix. Lyon, Simon Gorlier, 1561, in-4^o.

LAYS (FRANÇOIS), dont le nom véritable était LAY, chanteur de l'Opéra de Paris, qui a joui d'une brillante réputation, naquit le 14 février 1758, dans un village de l'ancienne Gascogne, nommé *La Barthe de Nestès*. Destiné à l'état ecclésiastique, il entra comme enfant de chœur au monastère de Guaraison, dont le maître de chapelle dirigeait d'assez bonne musique. L'éducation musicale des élèves dans ces sortes d'écoles n'était pas brillante, mais solide, et l'on en sortait ordinairement bon lecteur. Lorsque Lays eut atteint l'âge de dix-sept ans, il se rendit à Auch, pour y terminer ses études par un cours de philosophie; mais le goût de la solitude le ramena bientôt à Guaraison, où il se livra à l'étude de la théologie. Il possédait une voix de ténor grave de la plus grande beauté; cet avantage le détourna du dessein qu'il avait eu d'abord d'embrasser l'état ecclésiastique, et il quitta son monastère pour se rendre à Toulouse, dans le but d'y étudier le droit. Il ne resta qu'un an dans cette ville. La beauté de sa voix avait fait du bruit, et déjà l'on s'accordait à classer Lays parmi les plus habiles chanteurs, bien qu'il n'eût que d'assez faibles notions de ce qui constitue l'art du chant. A cette époque, on n'était point en vain propre à contribuer aux plaisirs de la cour : une lettre de cachet enjoignit à l'artiste l'ordre de se rendre à Paris pour y être essayé à l'Opéra. Il arriva dans cette ville au mois d'avril 1779, et ses débuts eurent lieu au mois d'octobre de la même année.

La première fois que Lays se fit entendre à l'Académie royale de musique, ce fut à la fin d'un ballet, dans un air de Berton père, qui commence par ces mots :

Sous les lois de l'hymen
Quand l'amour nous engage,
Etc.

La beauté de son organe assura son

succès. Le rôle du *Seigneur bienfaisant*, qui fut écrit pour lui, le classa bientôt parmi les chanteurs les plus en vogue. En 1780, il fut attaché aux concerts de la reine, et il y chanta jusqu'en 1791. Ses succès au concert spirituel n'avaient pas moins d'éclat qu'à l'Opéra; il s'y faisait souvent entendre avec la fameuse M^{me} Saint-Huberty, et les amateurs de l'époque s'extasiaient sur l'expression de ces deux coryphées du bon goût. Comme acteur, Lays avait néanmoins peu de succès, quoiqu'il eût joué les principaux rôles des opéras de Gluck, de Piccini et de Sacchini; mais celui de *Panurge*, écrit pour lui par Grétry, lui fut si favorable, qu'il fit oublier ses défauts. Le rôle du marchand d'esclaves dans la *Caravane*, et celui d'*Anacréon*, mirent le sceau à sa réputation. La beauté de sa voix se conserva jusque dans un âge avancé; ce ne fut qu'après quarante-trois années de service qu'il se retira de l'Opéra, au mois d'octobre 1822. Deux ou trois ans après, il reparut dans une représentation au bénéfice d'un de ses anciens camarades; mais il était alors âgé de soixante-six ans, et il ne parut plus que l'ombre de lui-même.

Lays avait embrassé avec chaleur les principes de la révolution de 1789. Au mois de septembre 1792, il alla protester au conseil général de la commune de son zèle pour la liberté et l'égalité; puis, en 1795, il parcourut les provinces du Midi en missionnaire ardent du système de la terreur, et se rangea à Bordeaux parmi les ennemis de la faction des Girondins. Il paraît que des tracasseries lui furent suscitées au théâtre, en haine de ses principes, car il crut devoir se défendre dans un petit écrit devenu d'une excessive rareté, et qui a pour titre : *Lays, artiste du théâtre des Arts, à ses concitoyens*, Paris. 1795, 24 pages in-8°. Toutefois, aux différentes époques de réaction, il ne fut point inquiété, et la seule vengeance qu'on tira de son radicalisme fut de l'obliger à chanter sur la scène le *Réveil du peuple*,

après le 9 thermidor (1794), et des couplets pour les Bourbons, le 10 avril 1814, devant les souverains alliés.

Lays avait été nommé professeur de chant au Conservatoire de Paris, le 9 novembre 1795; il en remplit les fonctions jusqu'au mois de septembre 1799; mais à cette époque, des discussions s'élevèrent entre l'administration de cette école et celle de l'Opéra, et pour ne point y prendre part, il se retira. En 1819, il rentra à l'*École royale de chant et de déclamation*, dont l'organisation avait succédé à celle du Conservatoire; mais le désir de jouir enfin du repos dont il sentait le besoin après de si longs travaux, lui fit demander sa retraite définitive: il l'obtint au mois de décembre 1826. Ce fut alors qu'il partit de Paris pour aller se fixer dans une habitation sur les bords de la Loire, au village d'Ingrandes, à quelques lieues d'Angers: ses dernières années s'y écoulèrent en paix. Il est mort dans ce lieu, le 30 mars 1831, à l'âge de soixante-treize ans. Il avait été premier chanteur de la chapelle de Napoléon, depuis 1801 jusqu'en 1815; mais après la deuxième restauration, on lui fit un crime de son ancienne exaltation républicaine, et son emploi lui fut ôté.

Malgré l'enthousiasme qu'il a longtemps excité parmi les habitués de l'Opéra, Lays n'était pas un grand chanteur: on peut même dire qu'il ignorait les éléments de l'art du chant. Sa vocalisation était lourde; il n'avait point appris à égaliser les registres de sa voix, et quand il passait des sons de poitrine à ceux de la voix mixte, c'était par une transition subite d'un organe formidable à une sorte de voix flûtée d'un effet plus ridicule qu'agréable. Il affectait cependant de se servir de cet effet qui, de son temps, faisait pâmer d'aise les amateurs de profession. La plupart des ornemens de son chant étaient surannés et de mauvais goût; mais malgré ces défauts, la beauté de sa voix lui faisait des partisans de presque tous

ses spectateurs, et il n'y avait guère de spectacles possibles pour un opéra si Lays n'y avait eu rôle. Au reste, il avait de la clarté et savait animer un morceau de musique : ses défauts étaient ceux de son temps, car il n'y avait pas en France d'école de chant à l'époque où il débuta. S'il fût venu plus tard, avec sa belle voix et sa connaissance de la musique, il aurait pu devenir un chanteur distingué.

LAZZARI (ALBERT), compositeur vénitien, fut maître de chapelle en cette ville, dans la première moitié du dix-septième siècle. Il a publié plusieurs ouvrages de sa composition, entre autres : *La Gloria di Venezia ed altre musiche a voce sola con il basso continuo*, op. 3, Venise, 1657, in-4°.

LAZZARINI (GUSTAVE), bon ténor italien, né à Padoue, ou selon d'autres renseignements, à Vérone, vers 1765, débuta à Lucques en 1789 et s'y fit applaudir dans l'*Ifigenia in Aulide* de Zingarelli. En 1794, il chanta à Milan, pendant la saison du carnaval, avec M^{me} Grassini et Marchesi, dans l'*Artaserse* du même compositeur et le *Demofonte* de Portogallo. Son talent se soutint à côté de ces grands artistes ; épreuve difficile que peu de chanteurs auraient pu subir. L'année suivante il fut engagé de nouveau dans cette ville ; en 1798, il y retourna encore, pour chanter *Gli Orzi* de Cimarosa, et le *Meleagro* de Zingarelli, avec La Riccardi et Crescentini. En 1801 il fut un des acteurs qui composèrent la troupe de l'*Opera buffa* de Paris. Il y chanta avec MM^{mes} Strinasacchi et Georgi Belloc. Déjà sa voix avait perdu de sa fraîcheur, mais on reconnaissait en lui un talent supérieur dans l'art du chant et un musicien excellent. Il eut à Paris Nozzari pour successeur, en 1805. Son portrait a été gravé dans cette ville par Nitôt Dufrêne, acteur de l'Opéra. Lazzarini a publié deux œuvres d'ariettes italiennes avec accompagnement de piano. Paris, Carli, et une pastorale, *idem*, *ibid*.

LEACH (...), musicien anglais, vraisemblablement attaché à quelque église de Londres, vers la fin du dix-huitième siècle, a publié : 1° *Hymns and psalm-tunes for the use of churches, chapels and sunday schools. Book 1 and 2*, Londres, Preston. 2° *Collection of Hymns, tunes and anthems adapted for a full choir, publishing in numbers*, *ibid*. 3° Trios pour deux violons et basse, *ibid*.

LEAUMONT (le chevalier DE), officier au régiment de Neustrie, vivait à Paris, vers la fin du dix-huitième siècle. Il y fit graver, en 1786, un duo concertant pour violon et violoncelle.

LEBÈGUE (ANTOINE-NICOLAS). Voyez BÈGUE (LE).

LEBEUF (l'abbé JEAN), chanoine et sous-chante de l'église cathédrale d'Auxerre, naquit en cette ville le 6 mars 1687. Homme simple, modeste et laborieux, il n'a laissé d'autres matériaux pour l'histoire de sa vie que ses ouvrages, où l'on remarque beaucoup plus d'érudition que de goût et de style. L'Académie des inscriptions et belles lettres le choisit, en 1740, pour remplacer Lancelot. Le pape Benoît XIV, après avoir vu son *Martyrologe d'Auxerre*, en fut si satisfait, qu'il fit proposer à l'auteur de se rendre à Rome, mais la mauvaise santé de l'abbé Lebeuf fut un obstacle à ce voyage. Il mourut le 10 avril 1760, à l'âge de 73 ans. On porte à près de cent quatre-vingt le nombre de dissertations et d'ouvrages de tout genre dus aux recherches de cet infatigable savant. Je ne parlerai ici que de ce qui a quelque rapport à l'histoire de la musique dans ses travaux ; on y distingue : 1° *Remarques sur le chant ecclésiastique* (dans le *Mercure de France*, septembre 1725, p. 1897.) 2° *Lettre contre la nouvelle manière de noter le plain-chant, inventée par M. de Moz* (*Mercure* de février 1728, p. 217.) 3° *Règles pour la composition du plain-chant* (*ibid*. juin 1728, 1^{er} volume, p. 1162 ; 2^{me} vol. pag. 1500). 4° *Rè-*

flexions sur la nouvelle manière de noter le plain-chant, inventée par M. de Moz (ibid. novembre 1728, p. 2250, et décembre 1^{er} vol. p. 2271). 5^o *Réponse aux questions proposées dans le Mercure de novembre 1728, à l'occasion de quelques contestations musicales formées à Troyes en Champagne (ibid. mai 1729, p. 844).* 6^o *Lettre sur les orgues, à l'occasion de ce qui est dit de celles de la cathédrale d'Albi dans le Mercure de juillet 1737 (ibid. août 1737, page 1750).* 7^o *Recueil de divers écrits pour servir d'éclaircissements à l'histoire de France et de supplément à l'histoire des Gaules.* Paris, 1738, 2 vol. in-12. Cet ouvrage est formé de la réunion de plusieurs dissertations envoyées précédemment par l'auteur à différentes académies. Parmi ces morceaux historiques, on remarque au premier volume une *Dissertation sur le lieu où s'est donnée en 841 la bataille de Fontenay*. Après avoir éclairci le point principal de la discussion, Lebeuf y rapporte une pièce très-curieuse sur la bataille de Fontenay, qui est du temps de cet événement. Cette pièce, en vers trochaïques, existe parmi les manuscrits de Saint-Martial de Limoges qui sont à la bibliothèque du roi, à Paris. Elle est composée de différentes strophes qui, ainsi que l'a remarqué Lebeuf, sont dans le style des complaintes latines. Cette pièce commence ainsi :

VERSES DE BILLA QUI FUIT ACTA FONTANETO.

Aurora cum primo manè
Tetram noctem dividens,
Sabbatum non illud fuit,
Sed saturni dolium;
Etc.

Lebeuf la rapporte en entier (pag. 165-168, vol. 1). Il a bien vu par les caractères de notation saxonne placée au-dessus des vers de la première strophe que c'est une sorte de romance historique; mais ces caractères ont été pour lui un mystère impénétrable. J'ai traduit en notation

moderne ce morceau, l'un des plus curieux et des plus intéressans de l'histoire de la musique; et j'ai accompagné ma traduction d'une analyse qui en démontre l'exactitude. On trouvera le tout dans mon histoire de la musique.

Une dissertation pleine de recherches sur l'état des sciences et des arts au temps de Charlemagne, se trouve au commencement du dixième volume; elle renferme des détails qui ne sont pas sans intérêt pour l'histoire de la musique, particulièrement sur Remi-d'Auxerre et Huchald.

8^o *Dissertations sur l'histoire ecclésiastique et civile de Paris, suivie de plusieurs éclaircissements sur l'histoire de France*, Paris 1759-1745, 5 vol. in-12. On trouve dans le deuxième volume de cette collection une bonne *Dissertation sur l'état des sciences en France depuis la mort du roi Robert jusqu'à celle de Philippe le Bel*. Lebeuf y a réuni quelques renseignemens sur la situation de la musique française depuis l'an 1051 jusqu'en 1504; mais il n'a pas connu toutes les sources où il pouvait puiser. 9^o *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique avec le directoire qui en contient les principes et les règles, suivant l'usage présent du diocèse de Paris, et autres. Précédé d'une nouvelle méthode pour l'enseigner et l'apprendre facilement*, Paris, 1741, in-8^o. Les règles de plain-chant qu'on trouve dans cet ouvrage ne sont point de l'abbé Lebeuf; elles avaient été composées vers la fin du dix-septième siècle par l'abbé Chastelain, chanoine de Notre-Dame et ami de Brosard, pour être placées en tête de l'ancien antiphonaire de Paris. La partie historique seule, jusqu'à la page 150, appartient à l'abbé Lebeuf. Il s'y trouve des choses curieuses qu'on ne trouve point dans la plupart des ouvrages sur la même matière : Toutefois ce livre a été trop vanté : L'abbé Lebeuf n'avait presque aucune connaissance de l'histoire du plain-chant en Italie et en Allemagne. Il avait été

chargé de travailler en 1754 au nouvel antiphonaire et au nouveau graduel de Paris : ce fut ce qui le jeta dans ces recherches qu'il avait déjà ébauchées autrefois.

LEBLANC (HUBERT), docteur en droit et amateur de musique, qui jouait bien de la basse de viole, vécut à Paris dans la première moitié du dix-huitième siècle. C'était un homme d'un caractère bizarre, qui, dans son admiration pour la basse de viole, ne connaissait rien qui pût lui être comparé, et qui voyait avec chagrin l'abandon de cet instrument se préparer par la vogue qu'obtenaient en France le violon et le violoncelle. Il écrivit à ce sujet un livre singulier, intitulé : *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncel* (sic). Amsterdam, 1740, in-12. Il y traite le violon d'orgueilleux, d'arrogant, visant à l'empire universel de la musique ; quant au violoncelle, c'est, dit-il, un pauvre hère, qui se cache tout honteux derrière le clavecin, *et dont la condition est de mourir de faim*. Le style du livre est digne des pensées. Leblanc n'avait pu trouver à Paris de libraire pour une telle production ; il fut obligé d'envoyer son manuscrit à Amsterdam. Lorsqu'il apprit que Pierre Mortier consentait à l'imprimer, il en fut si transporté de joie, qu'on assure qu'il partit pour la Hollande en l'état où il se trouvait quand la nouvelle lui parvint, c'est-à-dire, en robe de chambre, en pantoufles, et en bonnet de nuit.

LEBLANC (...), violoniste et compositeur français, né vers 1750, fut d'abord chef d'orchestre au *Théâtre Comique et Lyrique*, à Paris, qui prit ensuite le titre de *Théâtre des Jeunes Artistes*. Il occupait cette place en 1791. Plus tard, il fut attaché au *Théâtre d'Émulation*, en qualité de compositeur des opéras et pantomimes ; il conserva cet emploi jusqu'en 1801. Descendant presque toujours dans des positions pires, il fut ensuite obligé

d'accepter une place de second violon au *Théâtre sans prétention* du boulevard du Temple, et enfin dans ses dernières années, il fut réduit à copier de la musique. Il est mort à Paris, dans une situation malheureuse et dans un âge fort avancé. Les premières compositions de Leblanc semblaient lui promettre une carrière plus heureuse ; on y remarquait du talent, et leur succès n'avait pas été sans éclat ; mais il écrivit presque tous ses ouvrages pour les petits théâtres où rien ne saurait avoir une longue existence. Son premier opéra, joué au théâtre des Beaujolais, en 1787, était intitulé : *La Noce Béarnaise* ; il eut un succès de vogue. Vinrent ensuite *Gabrielle et Paulin*, au même théâtre, 1788 ; *La Folle gageure*, au théâtre Comique et Lyrique, 1790, *Rosine et Zely*, au même théâtre, 1790 ; *Le Berceau de Henri IV*, en deux actes, au même théâtre ; *Nicodème dans la lune*, en 3 actes, au même théâtre, qui fit courir tout Paris aux boulevards pendant plus d'une année ; *Télémaque*, pantomime dialoguée, avec des morceaux de chant, une ouverture et des entr'actes, au *Théâtre d'Émulation*, en 1797. Leblanc a écrit aussi la musique d'une très-grande quantité de pantomimes, de mélodrames et de ballets pour la plupart des théâtres des boulevards.

LEBLOND (GASPAR MICHEL, surnommé), abbé et savant antiquaire, naquit à Caen, le 24 nov. 1738. Venu à Paris, il s'y fit bientôt connaître avantageusement, et ne tarda pas à être nommé sous-bibliothécaire à la bibliothèque Mazarine. En 1772, il fut reçu à l'académie des inscriptions, où il lut de savans mémoires sur divers objets d'antiquité. Dans la révolution, Leblond ayant été nommé membre de la commission temporaire des arts, profita de cette circonstance pour enrichir la bibliothèque Mazarine d'environ 50 mille volumes. Au mois de mai 1791, le directeur du département de Paris le nomma conservateur de la même bibliothèque : il

devint ensuite membre de la classe des antiquités, lors de la première formation de l'Institut. Après l'établissement du gouvernement impérial, il se retira à l'Aigle, où il est mort le 17 juin 1809, à l'âge de soixante et onze ans. Il ne s'agit point ici de ses travaux littéraires; je ne le cite que pour une compilation relative à la musique. Lié d'amitié avec l'abbé Arnaud, il s'intéressa à la querelle des Gluckistes et des Piccinnistes, et publia la collection des pièces qui avaient paru sur cette dispute, sous le titre de : *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par le chevalier Gluck*. Paris, 1781, in-8°.

LEBOEUF. Voyez BOEUF (LE).

LEBORNE, musicien français du quatorzième siècle, fut attaché à la maison de Louis X, dit Le Hutin, roi de France, en qualité de joueur de psaltérion, ainsi qu'on le voit par une ordonnance de l'hôtel de ce prince, en date de 1515, au chapitre des *Ménestrels* (Voy. la *Revue musicale*, t. XII, p. 194).

LEBORNE (AIMÉ-AMBRÔISE-SIMON), fils d'un artiste dramatique, est né à Bruxelles, le 29 décembre 1797. Ses premières études musicales ont été faites à l'école gratuite de Versailles, où la classe de musique était dirigée par M. Desprez, ancien musicien de la chapelle du roi. M. Leborne y obtint les premiers prix dans les années 1809 et 1810. A cette époque, son père entra au *Théâtre de l'Impératrice* (Odéon). Le jeune Leborne le suivit à Paris; il fut admis comme élève au Conservatoire le 8 janvier 1811, et entra dans une classe de solfège. Déjà bon lecteur de musique, il eut bientôt fini son cours de cette partie élémentaire de l'art, et le 26 octobre 1812 il commença l'étude de l'harmonie dans la classe de M. Berton; mais il reçut toutes ses leçons de M. Dourlen, alors répétiteur de cette classe, et depuis lors professeur. Au mois d'octobre de l'année suivante il devint élève de M. Cherubini, pour le contrepoint et la

composition. En 1818, il concourut à l'Institut de France et y obtint le second grand prix de composition musicale; deux ans après il se présenta de nouveau au même concours et l'emporta sur ses émules. Le premier grand prix lui fut décerné, et pendant les années 1821, 1822 et 1823, il voyagea en Italie et en Allemagne, en qualité de pensionnaire du gouvernement. De retour à Paris, il s'y est livré à des travaux de composition; le 25 février 1828 il a fait représenter au théâtre de l'Opéra-Comique *Le Camp du drapeau d'or*, opéra en trois actes, composé en société avec M. Batton et Rifaut; cet ouvrage n'a pas été favorablement accueilli par le public. Dans la même année M. Leborne a écrit quelques morceaux importants de *La Violette*, opéra de M. Carafa, représenté le 7 octobre 1828. Le 15 juin 1833, il a fait jouer au *Théâtre de la Bourse* l'opéra-comique intitulé : *Cinq ans d'entracte*, en 2 actes. Cet ouvrage a été suivi de *Lequel*, opéra-comique en un acte, représenté au même théâtre, le 21 mars 1838. Successivement répétiteur de solfège au Conservatoire, en 1816, et professeur de la même classe, en 1820, M. Leborne a été appelé à remplacer Reicha comme professeur de composition dans la même école, le 13 août 1836. Le 1^{er} janvier 1829, il a remplacé à l'Opéra M. Lefebvre, son beau-père, en qualité de bibliothécaire et d'entrepreneur de la copie, et le titre de bibliothécaire de la chapelle du roi lui a été donné en 1854.

LEBRETON (JOACHIM). Voyez BRETON (LE).

LEBRUN (LOUIS-AUGUSTE), hautboïste célèbre, naquit à Manheim en 1746, et non en 1752, comme le dit Lipowsky, dans son Dictionnaire des musiciens de la Bavière. À peine parvenu à l'âge de vingt et un ans, il était déjà cité pour son habileté extraordinaire dans son pays, où les virtuoses sur le hautbois ne sont pas rares. En 1767 il entra dans la musique de l'électeur de Bavière, à Munich, et le prince,

qui aimait beaucoup son talent, lui accorda un traitement de quinze cents florins. En 1775 il épousa Françoise Danzi, sœur du compositeur de ce nom ; ce fut à dater de cette époque que son nom acquit de la célébrité, parce que voyageant avec sa femme, artiste de premier ordre pour le chant, il put donner avec elle des concerts dans les plus grandes villes de l'Europe. Ayant obtenu des congés, il visita Berlin, Vienne, Londres, Paris, et partout il recueillit des témoignages d'admiration. Son premier voyage à Londres eut lieu en 1781 ; il y retourna en 1785, et chaque fois il y excita autant d'étonnement que de plaisir. Mais c'est surtout à Paris, où il se trouvait en 1784, que son talent fit naître les émotions les plus vives et qu'il recueillit les applaudissemens les plus flatteurs. Des offres avantageuses lui furent faites pour qu'il se fixât en cette ville ; mais fidèle à ses engagemens avec son prince, il rejeta toutes les propositions du même genre qui lui furent faites. Malheureusement cet artiste si distingué n'eut qu'une courte carrière ; il mourut à Berlin, le 16 décembre 1790, à l'âge de quarante-quatre ans. Lebrun s'est fait connaître comme compositeur par les ouvrages suivans : 1^o Six trios pour hautbois, violon et basse, ou 2 violons et basse, op. 1, Offenbach, André. 2^o Duos faciles pour 2 flûtes, Paris, Nadermann. 3^o Concertos pour hautbois et orchestre ; n^o 1 (en *ré* mineur), Offenbach, André ; Paris, Omont ; n^o 2 (en *sol* mineur) ; n^o 3 (en *ut*) ; n^o 4 (en *si* bémol) ; n^o 5 (en *ut*), Paris, Sieber et Omont ; n^o 6 (en *fa*), Paris, Omont ; n^o 7 (en *fa*), Paris, Sieber. 4^o Trios pour hautbois, violon et basse, op. 2, Paris, Sieber.

LEBRUN (FRANÇOISE), femme du précédent et fille du bassiste Danzi, naquit à Manheim en 1756. La nature l'avait douée d'une voix aussi remarquable par la pureté des sons que par son étendue ; dans les notes élevées, elle atteignait sans peine au contre-*fa*. L'étude développa ses belles

qualités et compléta un des plus beaux talens de cantatrices que l'Allemagne ait produits. A peine âgée de seize ans, M^{lle} Danzi se fit entendre pour la première fois en 1771, et charma toute la cour. L'année suivante elle fut engagée à l'Opéra de Manheim. Devenue la femme de Lebrun, elle partit avec lui pour l'Italie, et chanta à Milan, en 1778, dans l'opéra de Salieri *Europa riconosciuta*. Sa voix admirable, dont l'étendue était de deux octaves, et sa facile vocalisation, excitèrent parmi les Milanais des transports d'enthousiasme, malgré les intrigues de la Balducci, prima donna du théâtre de la Scala. M^{me} Lebrun obtint un succès égal à Londres, dans les années 1781 et 1785. De retour à Munich en 1785, elle y chanta pendant tout l'hiver, puis elle retourna en Italie l'année suivante, et obtint à Venise et à Naples de brillans succès comme dans toutes les villes qu'elle avait visitées. Pendant les années 1788 et 1789, elle chanta à Munich dans l'*Idoménée* de Mozart, dans l'*Armide* de Prati, et dans le *Castor et Pollux* de Vogler. Engagée à Berlin, elle partit au mois de décembre 1790 pour cette ville ; mais à peine y était-elle arrivée qu'elle perdit son mari. Le chagrin qu'elle en éprouva lui causa une maladie de langueur, dont elle mourut le 14 mai 1791. M^{me} Lebrun possédait aussi un talent remarquable sur le piano, et composait avec goût pour cet instrument. Elle a publié à Offenbach, en 1785, des sonates de piano avec accompagnement de violon, et des trios pour piano, violon et basse où il y a de jolies mélodies et le mérite d'une facture facile.

M^{me} Lebrun a eu deux filles. L'aînée (Sophie), née à Londres le 20 juin 1781, a eu de la célébrité comme pianiste. Après avoir étudié la musique sous la direction de Knecht, elle a reçu des leçons de Streicher pour le piano, et de Schlett pour l'harmonie. Douée d'un sentiment vif et profond, et possédant un mécanisme facile, elle a voyagé avec succès et a fait

admirer la perfection de son jeu en France, en Allemagne et en Italie. Le 18 avril 1799 elle a épousé Dulken, facteur de pianos à Munich; c'est surtout sous le nom de M^{me} Dulken qu'elle a acquis de la renommée. Elle a composé des concertos, des sonates et d'autres pièces pour le piano, mais elle n'en a rien publié.

Rosine, seconde fille de M^{me} Lebrun, est née à Munich le 13 avril 1785. Après avoir reçu des leçons de Streicher pour le piano, elle a fait des études de chant sous la direction de son oncle, le maître de chapelle Danzi. Ses débuts annoncèrent un talent distingué; mais ayant épousé l'acteur de la cour Stenzsch, le 50 novembre 1801, elle a presque renoncé à chanter l'opéra pour jouer la comédie, où elle a montré du talent.

LEBRUN (JEAN), virtuose sur le cor, naquit à Lyon le 6 avril 1759. Fils d'un amateur instruit dans la musique, il apprit fort jeune les élémens de cet art, et se forma presque seul un talent sur le cor, déjà remarquable avant qu'il eût atteint sa vingtième année. En 1783, il se rendit à Paris, où Rodolphe lui donna quelques conseils, puis il reçut des leçons de Punto. Jamais peut-être il n'a existé un corniste qui eût une puissance de lèvres comparable à celle de Lebrun pour monter jusqu'aux notes les plus élevées, avec une pureté de son et une sûreté d'attaque qui n'était jamais en défaut. Je l'ai entendu en 1802; il exécutait alors en se jouant des difficultés qui seraient inabordables pour tout autre artiste. En 1786, il entra à l'orchestre de l'Opéra en qualité de premier cor, et il occupa cette position jusqu'en 1792. Les troubles de la révolution le déterminèrent alors à passer en Angleterre; mais il y resta peu de temps, et dans la même année il entra dans la chapelle royale de Berlin, en remplacement de Palsa, décédé. En 1802, il obtint un congé et fit un voyage sur le Rhin, en Hollande et dans la Belgique. Après la bataille de Jéna, il quitta définitivement

la Prusse, comme tous les membres étrangers de la chapelle congédiée, et retourna à Paris. Son originalité, le peu d'ordre qu'il y avait dans sa conduite, et surtout ses dédains pour les autres artistes du même genre que lui ne lui firent pas d'amis; il ne put parvenir à se placer. Déjà il n'était plus jeune et n'avait plus au même degré les qualités brillantes qui avaient fait autrefois ses succès; il tomba dans la misère, et de désespoir il se donna la mort, en 1809, par l'asphyxie. Lebrun avait inventé une sourdine composée d'un cône de carton ouvert à son sommet et percé d'un trou à sa base, et qu'il introduisait dans le pavillon du cor. Il tirait de cette sourdine quelques beaux effets dans l'*adagio*. Il avait composé quelques concertos fort difficiles qu'il exécutait dans ses concerts, mais il n'en a rien fait imprimer. C'est Lebrun qui a fourni à Framery les matériaux de l'article *Cor*, inséré dans l'*Encyclopédie méthodique*.

LEBRUN (LOUIS-SÉBASTIEN), compositeur, né à Paris le 10 décembre 1764, entra comme enfant de chœur à la maîtrise de Notre-Dame, à l'âge de sept ans, et y apprit la musique et la composition. Après douze années d'études dans cette école, il en sortit en 1783, pour remplir à l'église Saint-Germain-l'Auxerrois les fonctions de maître de chapelle; mais trois ans après, ses amis le décidèrent à entrer au théâtre, où l'on croyait que sa voix de ténor pouvait lui procurer des succès. Il débuta à l'Opéra, au mois de mars 1787, par le rôle de Polinice, dans *OEdipe à Colone*. L'événement ne justifia pas les espérances qu'on avait eues, car Lebrun fit peu d'effet dans ce rôle, et ne fut jamais qu'acteur médiocre. En 1791, il quitta l'Opéra pour passer au théâtre Feydeau, où il n'eut guère plus de succès; toutefois il y resta jusqu'à la banqueroute du directeur Sageret, en 1799. Il retourna alors à l'Opéra comme double, puis, se retira de la scène en 1805, pour prendre une des quatre places de maîtres de chant

de ce spectacle. Admis comme ténor à la chapelle de Napoléon, en 1807, il eut, trois ans après, l'emploi de chef du chant de la même chapelle. Lebrun ne mettait pas plus de génie dans ses compositions que dans son chant; cependant des circonstances favorables l'ont quelquefois secondé, et lui ont fait obtenir des succès à la scène. Il a donné au théâtre Montansier : 1° *L'Art d'aimer, ou l'amour au village*, opéra-comique en un acte, 1790. 2° *Ils ne savent pas lire*, en un acte, 1791. 3° *Éléonore et Dorval, ou la suite de la Cinquantaine*, en un acte, 1800. 4° *Les Petits Aveugles de Franconville*, en un acte, 1802. Au théâtre Louvois : 5° *Émilie et Melcour*, 1797. 6° *Un Moment d'erreur*, en un acte. 7° *La Veuve Américaine*, en 2 actes, 1799. Au théâtre Molière : 8° *Le menteur maladroît*, en un acte, 1798. Au théâtre Feydeau : 9° *Le Bon Fils*, en un acte, 1795. 10° *L'Astronome*, en un acte, 1798. 11° *Le Maçon*, en un acte. 1800. 12° *Marcellin*, en un acte, 1800. A l'Opéra : 13° *Le Rossignol*, en un acte, 1816. Cet ouvrage a eu un succès de vogue et se joue encore, quoique la musique en soit assez plate. Ce succès a été dû au talent de M^{me} Albert Hymn, dans le rôle principal, et à celui de Tulou sur la flûte. 14° *Zéloïde, ou les Fleurs enchantées*, en deux actes, 1818. Lebrun avait composé la musique d'un opéra en cinq actes, intitulé : *L'An deux*, pour le théâtre Feydeau; mais des considérations politiques en ont empêché la représentation. Il a aussi écrit plusieurs grands ouvrages pour l'Opéra, qui n'ont point été joués. Quelques-unes des partitions des opéras de ce musicien ont été gravées; entre autres : *L'Astronome, Marcellin et le Rossignol*. Il a aussi publié un recueil de romances, à Paris, chez Janet. On connaît de lui quelques morceaux de musique d'église, parmi lesquels on remarque un *Te Deum*, avec orchestre, exécuté à Notre-Dame, en 1809, à l'occasion de la victoire

de Wagram, une *Messe solennelle*, chantée à l'église St.-Eustache, en 1815, pour la fête de Sainte-Cécile, et une autre messe en trio avec instrumens à cordes, exécutée à Saint-Maur, le jour de Sainte-Thérèse, au mois d'octobre 1826. Lebrun est mort à Paris le 27 juin 1829.

LEBUGLE (l'abbé), amateur de musique et claveciniste, vécut à Paris depuis 1780 jusqu'à la révolution. Il a publié de sa composition trois œuvres de sonates de clavecin, avec accompagnement de violon, un recueil d'airs pour clavecin seul, et un rondeau avec violon.

LECARPENTIER, Voyez CARPENTIER (LE).

LECERF DE LA VIEVILLE (JEAN-LAURENT), seigneur de Fresneuse, garde des sceaux du parlement de Normandie, et de la même famille que Dom Lecerf, bénédictin de la congrégation de Saint-Maur, naquit à Rouen en 1674, et mourut dans la même ville le 10 novembre 1710. Admirateur enthousiaste de la musique de Lully, il fut vivement blessé de la préférence que l'abbé Ragueneau avait donnée à celle des compositeurs italiens, dans son *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui concerne la musique*, publié en 1702; et pour venger l'objet de son admiration, il fit paraître une *Comparaison de la musique italienne et de la musique française, où, en examinant en détail les avantages des spectacles et le mérite des compositeurs des deux nations, on montre quelles sont les vraies beautés de la musique*, Bruxelles, 1704, in-12, première partie, qui contient trois dialogues et une lettre. L'année suivante une seconde édition de cette première partie parut accompagnée d'une deuxième où sont renfermés une histoire de la musique et des opéras, une vie de Lully, une réfutation du traité de Perrault sur la musique des anciens, et un traité du bon goût en musique, Bruxelles, 1705, in-12. Ces dissertations ont été réimprimées dans l'histoire de la musique de Bourdelot et

Bonnet (*Voyez* ces noms). L'abbé Raguenet ayant fait paraître, en 1705, une défense de son Parallèle contre les attaques du seigneur de Fresneuse, celui-ci répondit en 1706 par une troisième partie de sa Comparaison (Bruxelles, in-12), où il inséra, outre sa réponse, un discours sur la musique d'église, et un éclaircissement sur Bononcini. Dans cette dispute, Lecerf de la Vieville se montra plein de préventions et presque étranger à la question : tout l'avantage demeura à l'abbé Raguenet (*Voyez* ce nom). On a aussi de Fresneuse : *L'Art de décrier ce qu'on n'entend pas, ou le Médecin musicien*, Bruxelles, (Rouen), 1706, in-12, dirigé contre Andry, qui avait attaqué sa *Comparaison* dans le Journal des sçavans. On trouve l'éloge de Fresneuse dans le Mercure d'avril 1726.

LECHNER (LÉONARD), musicien tyrolien du seizième siècle, né dans les environs de Glarus, sur l'Adige, fut d'abord musicien de ville à Nuremberg, et y vécut depuis 1570 environ, jusqu'en 1594; puis devint compositeur et maître de chapelle du duc de Wurtemberg. On trouve à la bibliothèque de Munich quelques-uns de ses ouvrages, et les autres sont indiqués par Draudius, dans sa bibliothèque classique. En voici les titres : 1^o *Motectie sacre 4, 5 et 6 vocom, ita compositæ, ut non solum viva voce commodissimè cantari, sed etiam ad omnis generis instrumenta optimè adhiberi possint. Auctore Leonardo Lechnero. Addita est in fine Motecta octo vocom, ad duos choros, eodem auctori. Norimbergæ, 1575, in-4^o obl.* 2^o *Sacrarum Cationum 5 et 6 vocom, lib. I et II*, ibid. 1581, in-4^o obl. 3^o *Epithalamium 24 vocom, etc.* (Épithalame à 24 voix pour le mariage d'un patricien d'Augsbourg), ibid. 1582. C'est le plus ancien morceau allemand de ce genre venu à ma connaissance; aucun autre, que je sache, n'a été fait pour un si grand nombre de voix à cette époque. 4^o *Harmonia pauc-*

gyrica illustrissimo Principi Anhaltino Joachimo Ernesto, 6 vocibus composita et oblata, ibid. 1582, in-fol. 5^o *Harmonice miscellæ*, ibid. 1583. 6^o Messes à 5 et 6 voix, avec quelques *introïts* en usage depuis l'Avent jusqu'à la Trinité, ibid. 1584, in-4^o obl. 7^o *Bicinia und drey-stimmige deutsche Villanelle* (Villanelles allemandes à deux et trois voix), ibid. 1586. 8^o Psaumes pénitentiaux à 6 voix, ibid. 1587. 9^o L'histoire de la Passion sur l'ancien choral à 4 voix, ibid. 1594, in-fol.

LECAMUS (....), chef de la grand' bande des violons du roi, vivait dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il n'est point mort en 1677, comme le prétendent Choron et Fayolle, dans leur *Dictionnaire historique des musiciens*, car il a publié à Paris, en 1678, un recueil intitulé : *Airs à deux et trois parties, par le sieur Lecamus, maître de la musique du roi*, in-4^o obl.

LÉCHOPIE (PIERRE-MARTIN-NICOLAS), né à Senlis le 5 septembre 1771, a étudié à Paris la musique, le piano et la composition sous la direction de Schmitt et de Bontroy. Son éducation terminée, il s'est retiré dans sa ville natale, où il s'est livré à l'enseignement; il y vivait encore en 1816. On connaît sous le nom de cet artiste : 1^o Duos pour 2 violons, Paris, G. Gaveaux. 2^o Trois sonates avec acc. de violon, Paris, Ph. Petit. 3^o Duo pour 2 pianos, Paris, Langlois. 4^o Six sonates pour piano seul, Paris, S. Gaveaux. 5^o Pastorale et chasse, Paris, Pacini. 6^o Sonate pour piano et violon obligé, Paris, Leduc. 7^o Polonaise et rondeau pour piano seul, Paris, Ph. Petit. 8^o Six contredanses et valse, Paris, Richault. 9^o Valse et sauteuses, Paris, Janet et Cotelle.

LECLAIR (JEAN-MARIE)¹, surnommé *l'Ainé*, violoniste célèbre, naquit à Lyon en 1697. La marquise de la Mésangère le

¹ C'est à tort que son nom est écrit *Leclerc* par quelques biographes.

recueillit chez elle dans son enfance, et prit soin de son éducation. On lui avait appris à jouer du violon, mais il ne se servit d'abord de cet instrument que pour la danse, et dans sa jeunesse il débuta comme danseur au théâtre de Rouen. Plus tard, il fut maître de ballets à Turin. Somis, qui se trouvait alors en cette ville, lui adressa des complimens sur quelques airs de ballets qu'il avait composés, et le prit ensuite comme élève. Ses progrès rapides le firent renoncer à la danse pour la musique. Après deux années d'étude, Somis déclara qu'il n'avait plus rien à lui apprendre, mais Leclair continua à se livrer lui-même à des exercices particuliers pour se faire une manière personnelle. Arrivé à Paris en 1729, il entra dans la même année à l'orchestre de l'Opéra, aux appointemens de 450 livres. En 1755, ils furent augmentés de 50 fr. Un si faible traitement, pour un homme dont la supériorité sur tous les violonistes français de ce temps était incontestable, peut causer quelque étonnement; et, ce qui peut paraître plus bizarre encore, c'est qu'un tel artiste ait été mis au dernier rang parmi les ripiéristes qu'on appelait alors *le grand chœur*. Ce grand chœur ne jouait que dans les ouvertures, chœurs et airs de danses; l'accompagnement du chant se faisait par le petit chœur, où, à l'exception de Monteclair, il n'y avait que des hommes d'un mérite très-inférieur à celui de Leclair, tels que Favre, les deux Baudy, et les deux Franceur. Mais à cette époque, et longtemps après encore, les meilleurs emplois et les meilleurs appointemens étaient donnés à l'ancienneté plutôt qu'à l'habileté, dans l'orchestre de l'Opéra. Leclair profita de son arrivée à Paris pour étudier la composition, sous la direction de Chéron qui, depuis lors, fut d'abord accompagnateur au clavecin, puis chef d'orchestre de l'Opéra. En 1751 Leclair entra dans la musique du roi; mais une discussion qu'il eut ensuite avec Guignon pour la place de chef des seconds violons

de cette musique, lui fit solliciter son congé. Vers le même temps il se retira aussi de l'Opéra, et c'est alors qu'il amassa une fortune modeste par ses leçons et par la vente de ses compositions, qu'il faisait graver par sa femme.

Leclair était un véritable artiste de cœur : on en a la preuve dans le voyage qu'il fit en Hollande pour entendre Locatelli, quoiqu'il ne fût déjà plus jeune. Les nouveautés que lui fit entendre le violoniste italien ne furent pas sans influence sur son goût : on en remarque des traces dans l'œuvre posthume de ses sonates publiées par sa femme. Ce fut peu de temps après son retour de Hollande que Leclair, rentrant chez lui à 11 heures du soir, fut assassiné près de sa porte, le 22 octobre 1764 : l'auteur de ce crime n'a jamais été déconvert. Cet artiste exerça dans son temps la plus heureuse influence sur les progrès de l'école française du violon : il fut un des premiers qui y mirent en vogue la double corde, dont il se servait avec un rare talent ; son second livre de sonates est remarquable par l'emploi qu'il y a fait de ce genre de difficulté. Choron et Fayolle disent, dans leur *Dictionnaire historique des musiciens*, que Leclair eut deux rivaux redoutables dans Baptiste et Guignon : ils ignoraient que Baptiste avait quitté Paris depuis vingt-cinq ans pour entrer au service du roi de Pologne, quand Leclair y arriva. On a de ce dernier : 1^o Sonates pour violon seul et basse continue pour le clavecin, livres 1, 2, 3, 4, contenant chacun 12 sonates, Paris, 1752 à 1757. 2^o Sonate posthume, gravée par M^{me} Leclair. 3^o Trios pour 2 violons et basse, op. 4 et 6, *ibid.* 4^o Concertos pour violon principal, œuvres 7 et 10, *ibid.* 5^o Sonates en symphonies pour 3 violons et basse continue pour le clavecin, op. 5 et 11, *ibid.* 6^o Duos pour 2 violons, 1^{er} et 2^e livre, op. 9 et 12, *ibid.* Ce n'est point Leclair qui a écrit l'opéra de *Glaucus et Scylla*, comme le prétend La Borde, mais un flûtiste nommé *Leclerc* (voy. ce nom).

LECLAIR (ANTOINE-REMI), surnommé *le Cadet*, frère du précédent, naquit à Lyon dans les premières années du dix-huitième siècle. Il s'est fait aussi quelque réputation comme violoniste, et a publié vers 1760 un œuvre de douze sonates pour le violon.

LECLER (...), organiste des PP. de la Mercy, à Paris, vécut vers la fin du dix-huitième siècle. Il a publié en 1785 un journal de pièces d'orgue, qui n'a pas eu de succès, et qui n'a pas été continué.

LECLERC (...), fils d'un facteur de clavecins établi à Paris, fut attaché à l'Opéra comme flûtiste en 1759, et donna à ce théâtre, en 1747, *Glaucus et Scylla*, qui ne réussit pas, quoiqu'il s'y trouvât quelques bons morceaux. En 1752, il fit un voyage en Angleterre, où son talent sur la flûte fut applaudi. Cet artiste avait un frère, plus jeune que lui, qui succéda à son père dans la facture des clavecins, et qui se distingua parmi les artistes les plus renommés en ce genre. Ce dernier vivait encore en 1789.

LECLERC (JEAN-BAPTISTE), député à la Convention nationale, naquit à Chalonne (Maine-et-Loire) vers 1751. Appelé à Paris par ses fonctions législatives, il y vota la mort de Louis XVI, sans appel et sans sursis; sortit de la Convention après la chute des Girondins, et reparut en l'an iv, au Conseil des anciens. Élu président de cette assemblée le 21 janvier 1799, il sortit de la carrière législative la même année, et se retira dans sa ville natale, où il est mort au mois de novembre 1826. Après la seconde restauration de 1815, il avait été exilé en Belgique comme tous les conventionnels régicides; mais peu de mois avant sa mort, il avait obtenu l'autorisation de rentrer en France. Parmi ses écrits, on remarque : 1^o *Rapport fait au Conseil des cinq-cents sur l'établissement d'écoles spéciales de musique, dans la séance du 7 frimaire an VII*. Paris, imprimerie nationale, 24 pages in-8^o. 2^o *Essai sur la propagation de la*

musique en France, sa conservation et ses rapports avec le gouvernement, Paris, 1796, in-8^o. Ces deux morceaux contiennent de bonnes vues sur l'emploi de l'art comme moyen de perfectionnement moral.

LECOICK (JEAN). Voyez COICK (LE).

LECOURT (PIERRE), fils d'un concierge du château de Versailles, né vers 1755, fut organiste de la paroisse de Saint-Germain-en-Laye, après avoir fait son éducation musicale chez les pages de la chapelle du roi. Il a publié à Paris, chez La Chevardière, en 1786 : *Concerto pour le clavecin avec accompagnement de deux violons, alto, basse, 2 hautbois et deux cors ad libitum*.

LECUYER (...), musicien de l'Opéra de Paris, obtint sa retraite en 1776, après vingt ans de service, et mourut vers la fin du dix-huitième siècle. Il s'est fait connaître par un livre qui a pour titre : *Principes de l'art du chant, suivant les règles de la langue et de la prosodie française*, Paris, 1769, in-8^o.

LEDERER (JOSEPH), chanoine régulier de l'ordre de Saint-Augustin, né en 1755 à Ziemetshausen, dans la Sonabe, fit ses vœux au couvent de Saint-Michel, à Ulm, et y fut professeur de théologie. Il mourut au mois d'octobre 1796, à l'âge de soixante-trois ans. Aussi bon musicien que théologien instruit, cet ecclésiastique a laissé des preuves de son savoir dans les ouvrages suivans : 1^o *Cinq vêpres complètes et cinq psalmes pour différentes fêtes de l'année avec un Magnificat séparé et un Stabat Mater*, courts et faciles à chanter, à quatre voix, deux violons et orgue, Ulm, 1780, in-fol. 2^o *Six messes courtes et faciles, à l'usage particulièrement des églises de la campagne et des couvens de religieuses*, Ulm, 1776, in-fol. Deuxième édition, *ibid.*, 1781. 3^o *Provision musicale consistant en 18 vêpres, 17 préludes, menuets, trios, trois sonates et un air en partition, pour l'orgue*, Augsbourg, 1781, in-fol. 4^o *Les Jeunes recrues*, opéra-comique en trois

actes, paroles et musique, 1781. 5^o Cantate, paroles et musique, en manuscrit. 6^o *Neue und erleichterte Art zu solmisieren* (Manière nouvelle et plus facile pour solfier), Uhn, 1756, in-4^o. Deuxième édition, Uhn, Wohler, 1796, in-4^o.

LEDISMA (MARIANO DE), compositeur espagnol, mort à Madrid en 1812, dans un âge très-avancé, a composé un très-grand nombre de boleros, de tirannas et d'autres airs espagnols, tels que des danses pour piano et guitare. Toutes ces productions se trouvent en grand nombre en Espagne. On en a gravé en Allemagne : 1^o Bolero favori tiré du divertissement espagnol *Le Troubadour*, pour piano et flûte, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2^o Divertissement martial, *idem, ibid.* 3^o *Zapateado*, danse espagnole pour piano et flûte, *ibid.* 4^o 6 valse pour piano seul, *ibid.* 5^o Trois ariettes pour voix de basse, avec accompagnement de piano, *ibid.* 6^o Six chansonnettes espagnoles et allemandes, *idem*, Berlin, Schlesinger.

LEDRAU (....), premier commis des affaires étrangères, sous le règne de Louis XV, et pendant l'espace de près de quarante ans, a publié un livre intitulé : *Sur les signes DO, DI, CA, pour l'indication des accords en musique*, Paris, Le Prieur, 1765, in-4^o. C'est le projet d'une méthode pour substituer aux signes de la basse chiffrée ces trois syllabes qui, placées au-dessus des notes, auraient indiqué les diverses circonstances de l'harmonie. Ainsi, *do* aurait signifié *dominante*, et, cette note étant connue, aurait indiqué les autres, jusqu'à ce qu'il y eût modulation. Lorsqu'il n'y aurait rien eu au-dessus des notes connues de la gamme, on y aurait fait les accords consonnans qui leur appartiennent, à moins qu'on n'eût trouvé au-dessus de l'une d'elles la syllabe *di*, abréviation de *dissonance*, qui aurait fait connaître que l'accord devait être dissonant. Enfin la syllabe *ca* aurait indiqué l'acte de cadence entre deux notes. Tel est le

système dont La Borde n'a donné qu'une indication vague, copiée par Gerber, Choron et Fayolle, Lichtenthal et tous les autres. Il existe parmi les imprimés de la Bibliothèque du roi à Paris deux volumes in-4^o manuscrits (V 1840 6-7), qui renferment beaucoup de pièces relatives à ce système, ainsi qu'à d'autres objets, et qui paraissent autographes de Ledran.

LEDUC (SIMON), surnommé *l'Aîné*, naquit à Paris en 1748, et mourut à la fleur de l'âge, en 1787. Élève de Gaviniès pour le violon, il fut artiste distingué pour son temps. Dans les dernières années de sa vie, il était un des directeurs du concert spirituel. On a gravé de sa composition : 1^o Sonates pour le violon avec accompagnement d'alto, ou de basse, ou de clavecin, op. 1, Paris, Lachevardière. 2^o Premier concerto pour violon et orchestre, op. 2, *ibid.* 3^o Trois symphonies pour l'orchestre, op. 3, Paris, Bailleux. 4^o Sonates pour violon avec accompagnement de basse, 2^e livre, op. 4, Paris, Lachevardière. 5^o Deuxième concerto pour violon, op. 5. 6^o Trois symphonies pour l'orchestre, 2^e livre, Paris, Bailleux. 7^o Symphonie concertante pour deux violons, op. 7, Paris, Bailleux. Il a été fait deux éditions de cette symphonie, qui a été exécutée au concert spirituel avec beaucoup de succès. 8^o Sonate pour violon avec accompagnement de basse, œuvre posthume. On trouve dans le *Dictionnaire historique des musiciens*, par Choron et Fayolle, une anecdote singulière, relative à cet artiste; la voici : Un mois après la mort de Leduc, on répétait une de ses symphonies, qui devait être exécutée le lendemain au concert des amateurs. Au milieu de l'*adagio*, le chevalier de Saint-Georges, attendri par l'expression du morceau, et se rappelant que son ami n'existait plus, laissa tomber son archet, et versa des larmes. L'attendrissement se communiqua de proche en proche, et tous les exécutans, laissant leurs instrumens, se livrèrent à la plus vive douleur.

LEDUC (PIERRE), frère du précédent, et son élève pour le violon, naquit à Paris en 1755. Ses débuts au concert spirituel et à celui des amateurs furent brillans ; il y exécuta avec succès des concertos et des symphonies concertantes. Mais ayant fait l'acquisition du magasin de musique de Lachevardière, il négligea son talent pour se livrer exclusivement au commerce. Sa maison a été longtemps considérée comme une des premières de Paris pour la musique. Il est mort en Hollande au mois d'octobre 1816. Son fils aîné, *Auguste Leduc*, lui avait succédé comme éditeur de musique. Il se fit connaître avantageusement par la publication de plusieurs grands ouvrages, entre autres des *Principes de composition des écoles d'Italie*, par Choron.

LEDWICH (ÉDOUARD), ecclésiastique irlandais, né en 1759, mort à Dublin en 1825, est auteur d'un bon ouvrage qui a pour titre : *Antiquities of Ireland*, Dublin, 1790, in-4° de 502 pages. Dans la 10^e section de ce livre, l'auteur traite de la musique des anciens Irlandais, depuis les bardes, et donne des renseignemens intéressans sur quelques anciens instrumens de l'Irlande.

LEEDER (JEAN-GUILLAUME), maître de concert à Hildesheim, mort en 1785, reçut des leçons de composition de Hupfeld. Il a publié : 1^o Six sonates pour la flûte, avec accompagnement de violon, Amsterdam, 177.. 2^o Concerto pour flûte et orchestre, *ibid.* 3^o 6 duos pour deux violons, Hildesheim. Il y a aussi sous son nom, en manuscrit, six concertos pour le violon et quelques symphonies.

LEFÈBURE (LOUIS-FRANÇOIS-HENRI), ancien administrateur, écrivain et botaniste, est né à Paris le 18 février 1754. Électeur de Paris et membre du conseil général de la commune en 1789, il s'opposa avec énergie aux actes de violence et de désordre de la révolution, et le 10 août 1792, il sortit de ce conseil, en déclarant au peuple que Manuel et les autres

agitateurs étaient ses plus perfides ennemis. Arrêté plus tard à Avignon, et conduit à Paris par la gendarmerie, il eut le bonheur de n'arriver dans cette ville que cinq jours après le 9 thermidor. Plus tard, il fut chargé de missions relatives aux arts dans le Midi, administrateur du département de Vaucluse, secrétaire général de celui du Var, et enfin pendant douze ans sous-préfet à Verdun. Retiré des affaires en 1814, il est retourné à Paris, où il s'est occupé depuis lors des travaux relatifs aux arts et aux sciences. Il était âgé de vingt-quatre ans lorsqu'il publia une brochure intitulée *Nouveau solfège*, Paris, Cailleau, 1780, 25 pages in-8°. C'était un nouveau système de solmisation supposé plus facile que celui des maîtres ordinaires, et que Gossec trouva as-sés bon pour le mettre en pratique à l'école royale de chant et de déclamation. Quelques années après, M. Lefebure fit paraître un autre ouvrage qui a pour titre : *Bévue, erreurs et méprises de différens auteurs célèbres en matière musicale*, Paris, Knapen, 1789, in-12. Ce piquant écrit est dirigé contre d'Alembert et d'autres littérateurs qui ont voulu traiter de la musique sans la connaître ni la comprendre : il est devenu fort rare. Gerber s'est trompé sur l'auteur de ces ouvrages et les a faussement attribués à Lefebvre-Wély, qu'il appelle *Lefebure de Wély* (voy. ce nom). Au mois de décembre 1801, M. Lefebure a lu dans une séance de l'Institut de France une dissertation ayant pour objet les effets de la musique dans les maladies nerveuses. Comme professeur à l'Athénée de Paris, il a aussi prononcé, en 1827, un discours sur la musique en général ; morceau qui a été remarqué. Enfin, M. Lefebure a composé quelques scènes, plusieurs cantates, et les oratorios d'*Abel et Caïn*, et de *Canbyse*. On lui doit de beaux travaux sur la botanique et quelques écrits sur la peinture. En 1828, cet homme de mérite, que je ne connaissais que par ses ouvrages, m'a fait l'honneur

de me chercher pour m'adresser des félicitations flatteuses sur la *Revue musicale* : il était alors âgé de 74 ans ; néanmoins je le trouvai encore plein de feu et d'enthousiasme. J'ignore s'il vit encore.

LEFEBVRE (JACQUES), violoniste de la chapelle du prince Henri de Prusse, naquit en 1725, à Prinzlow, dans l'Uckermark. Il étudia la musique et le violon sous la direction du maître de concert Graun ; Charles-Philippe-Emmanuel Bach lui enseigna la composition. En 1750, il entra dans la musique du prince Henri, qui lui donna sa démission, après quelques années, pour des motifs peu honorables, dit-on, pour l'artiste. Lefebvre vécut ensuite à Berlin comme simple professeur de musique ; mais un théâtre français ayant été établi à Berlin, il en fut nommé le chef d'orchestre. Cette bonne fortune lui vint trop tard, car il mourut en 1777, au moment où il allait entrer en fonctions. Cet artiste a publié des solos pour le violon, des concertos, duos, trios, etc., et a laissé en manuscrit une collection d'odes, psaumes et chansons.

LEFEBVRE (FRANÇOIS-CHARLEMAGNE), fils d'un ancien bibliothécaire copiste de l'Opéra, est né à Paris le 10 avril 1775. Admis dans l'école royale de musique instituée par le baron de Breteuil, il y étudia l'harmonie et le contrepoint sous la direction de Gossec. Son éducation musicale terminée, il débuta comme compositeur par deux petits opéras-comiques dont Moline avait fait les livrets, et par la musique de quelques ballets de Milon, qui depuis fut chorégraphe distingué à l'Opéra. Tous ces ouvrages furent représentés sur les théâtres des boulevards. En 1794, M. Lefebvre entra à l'orchestre de l'Opéra en qualité de viole. En 1814, il succéda à son père dans l'emploi de bibliothécaire de ce théâtre. En 1829 il fut admis à la retraite, après trente-cinq ans de service. Admis dans la musique de l'empereur Napoléon, en 1810, après un surnuméraire de huit années, il écrivit plusieurs

cantates françaises pour les concerts de la cour. Après la restauration, il conserva son emploi sous les règnes de Louis XVIII et de Charles X. En 1816 il obtint le titre de compositeur de la musique des gardes du corps du roi, et dans l'exercice de ces fonctions il écrivit plusieurs suites d'harmonie pour les instruments à vent. Parmi ses travaux pour l'Opéra, on remarque la nouvelle instrumentation du *Devin du Village*, de J.-J. Rousseau, dont il a refait aussi les airs de danse, et surtout ses ballets où l'on distinguait en général du goût et un bon sentiment de la scène. Ceux dont il a arrangé la musique sont : 1° *Pygmalion* ; 2° *Héro et Léandre* ; 3° *Les Noces de Gamache* ; 4° *Lucas et Laurette* ; 5° *Les Sauvages de la Mer du Sud* ; 6° *Vénus et Adonis* ; 7° *Vertumne et Pomone*. M. Lefebvre vit maintenant à Paris, retiré du monde musical.

LEFEBVRE-WÉLY (ANTOINE), organiste de l'église Saint-Roch, à Paris, naquit en cette ville vers la fin de 1762. En 1788, il était déjà compté parmi les professeurs de piano ; il s'appelait alors simplement *Lefebvre* ; il ajouta plus tard à son nom celui de *Wély*, qui appartenait à la famille de sa femme, pour se distinguer de plusieurs autres artistes nommés *Lefebvre*. Nommé organiste de Saint-Jacques-du-Haut-pas, en 1802, il changea ensuite cette position pour celle d'organiste de Saint-Roch. On connaît sous son nom les ouvrages suivans : 1° Trois sonates pour clavecin, Paris, 1790. 2° Quatre *idem*, op. 2, *ibid.* 3° Sonate pour piano et violon, op. 9, Paris, Omont. 4° *Idem*, op. 10, *ibid.* 5° *Idem*, op. 11, *ibid.* 6° Fantaisie pour piano seul, *ibid.* 7° Trois recueils d'airs arrangés pour piano, op. 3, 4, 5, *ibid.* 8° Messe des grands solennels, *Magnificat*, *Te Deum* et quelques autres pièces d'orgue, sur le chant parisien. Paris, chez l'auteur.

LEFÈVRE (FRANÇOIS-ANTOINE), jésuite, mort en 1757, est auteur d'un poème intitulé *Musica carmen*, Paris, 1684, in-12

de 25 pages. Il en a été fait une analyse dans le *Journal des savans* de cette année (p. 1065-1069). L'abbé d'Olivet a inséré ce poème dans la collection qui a pour titre : *Poemata didascalica nunc primum vel edita, vel collecta*, Paris, Le Mercier, 1749. 5 vol. in-12. dont il a été fait une nouvelle édition (Paris, Delalain, 1815, 5 vol. in 12). Le poème du P. Lefèvre a été aussi placé dans une autre collection intitulée *Scelta di poemi latini della compagnia di Giesu*, Venise, 1749. Une traduction française de ce morceau a été faite par Grainville, et placée à la suite de sa traduction du poème d'Yriarte sur le même sujet (Paris, an VIII, in-12). L'auteur du poème sur la musique en quatre chants qui fut imprimé à Amsterdam en 1714 pour la première fois, puis à Lyon, et enfin réimprimé dans *Les Dons des enfans de Latone* (Paris, 1754, in-8°), a fait une imitation paraphrasée de celui de Lefèvre, dans le premier chant; mais le reste de son poème est plus didactique que celui du jésuite, où l'on ne trouve que des allégories.

LEFÈVRE (ANDRÉ), organiste de Saint-Louis, né à Péronne, est mort à Paris en 1786. Il a publié beaucoup de cantatilles, parmi lesquelles on remarque : *La saison du plaisir*, *Le bonheur imprévu*, *L'absence*, *Les regrets*, *L'amour justifié*, etc. Dans les années 1756 et suivantes il a fait exécuter au concert spirituel plusieurs motets, dont on a gravé : 1° *Quam bonus*; 2° *Conserve me*; 3° *Coronate*.

LEFÈVRE (JEAN-XAVIER), clarinettiste distingué, né à Lausanne, le 6 mars 1763, se livra de bonne heure à l'étude de la musique, et vint fort jeune à Paris pour cultiver les heureuses dispositions qu'il avait reçues de la nature. Il se mit sous la direction de Michel Yost, connu généralement sous le nom de *Michel*, et le plus habile clarinettiste de son temps. Ce fut aux soins de ce professeur et à ses études constantes qu'il dut la belle qualité de son et la netteté d'exécution qui furent

les qualités distinctives de son talent. Ses études n'étaient pas encore terminées lorsqu'il entra dans la musique des gardes françaises.

Le 1^{er} novembre 1787, Lefèvre se fit entendre pour la première fois en public, au concert spirituel, dans une symphonie concertante de Devienne, pour clarinette et basson, qu'il exécuta avec Perret. Son succès fut brillant, et dès lors, il y eut peu de solennité musicale où il ne fût appelé pour y jouer quelque solo. Au mois d'avril 1791, il entra dans l'orchestre de l'Opéra, où il fut chargé plus tard d'exécuter les solos dans les opéras et dans les ballets. Quelques personnes se souviennent encore de la manière brillante dont il exécutait dans *Anacréon*, de Grétry, un point d'orgue long et difficile, sans accompagnement, sur lequel on dansait un pas dialogué avec l'instrument. Lefèvre ne se retira de l'Opéra que le 1^{er} janvier 1817, après vingt-six ans de service.

A l'époque de la formation du Conservatoire de musique, il avait été compris parmi les professeurs de cet établissement. Le comité d'enseignement le chargea de la rédaction d'une méthode de clarinette, qui fut adoptée à l'unanimité par ce même comité et qui a été seule en usage jusqu'au moment où des améliorations importantes ont été faites à la construction de l'instrument. Lefèvre y avait ajouté la sixième clef (celle de *sol* dièse); avant lui, la clarinette n'en avait que cinq. Une gradation bien entendue des difficultés, et d'excellentes observations sur la respiration, les coups de langue et les modifications du son, rendent l'ouvrage de cet artiste fort recommandable. Il a été gravé à Paris en 1802, in-fol.; rien ne prouve mieux son utilité que la traduction qui en a été faite en allemand et qui a été publiée chez André, à Offenbach, car on sait que la clarinette est cultivée en Allemagne avec beaucoup de succès.

Lefèvre a formé beaucoup d'élèves qui occupent maintenant les premiers emplois

de clarinettistes dans les divers orchestres de Paris. Il ne s'est retiré de ses fonctions de professeur qu'au mois de février 1824, après les avoir remplies pendant vingt-huit ans. Entré dans la chapelle de Napoléon, le 7 mars 1807, il a conservé sa place à la restauration, et l'a remplie jusqu'à sa mort. Lefèvre était chevalier de la Légion d'honneur. Il a cessé de vivre le 9 novembre 1829.

Ses compositions consistent : 1° en Six concertos pour la clarinette avec accompagnement d'orchestre, Paris, Sieber, Naderman, Troupenas. 2° Deux symphonies concertantes pour clarinette et basson, Paris, Sieber. 3° Une concertante pour hautbois, clarinette et basson, Paris, Janet. 4° Deux œuvres de quatuors pour clarinette, violon, alto et basse, Paris, Mentz-Jouve, Sieber. 5° Onze œuvres de duos pour deux clarinettes. 6° Un grand œuvre de duos pour clarinette et basson. 7° Six sonates pour clarinette et basse. 8° Six trios pour deux clarinettes et basson. Tous ces ouvrages ont été publiés à Paris, et l'on en a fait diverses éditions en Allemagne. Lefèvre a laissé plusieurs autres œuvres en manuscrit.

La qualité de son que Lefèvre tirait de son instrument était volumineuse, mais elle appartenait à l'espèce que les Allemands désignent sous le nom de *son français*, c'est-à-dire qui est plus puissant que moelleux. Il n'aimait pas le son de l'école allemande, et peut-être ne rendit-il pas au talent de Baermann la justice qui lui était due. Il ne fut pas non plus partisan des essais qu'il voyait faire pour le perfectionnement de la clarinette; il croyait que la multiplicité des clefs nuisait à la sonorité de l'instrument, ce qui pouvait être vrai, car un tube percé de beaucoup de trous et chargé de corps étrangers est moins sonore qu'un autre qui a moins d'ouvertures; mais il aurait dû comprendre que la qualité principale de l'instrument est la justesse, qui ne peut s'acquérir qu'en multipliant les clefs.

LEFFLOTH (JEAN-MATHIEU), organiste à Nuremberg, mourut dans cette ville en 1755. Il y a publié : 1° *Sonata e Fuga per l'organo*. 2° *Divertimento musicale consistente in una partita di cembalo*. 3° Deux concertos pour le clavecin avec violon. Nuremberg, 1730. 4° Quatre solos pour le violon, *ibid.*

LEGALLOIS. Voyez GALLOIS (LE).

LÉGAT DE FURCY (ANTOINE), amateur, né à Maubeuge vers 1740, apprit la musique dès l'âge de trois ans. Lorsqu'il eut fini ses humanités, il se rendit à Paris pour y faire sa philosophie, il y étudia le clavecin et l'harmonie sous la direction de Noblet. La Borde dit qu'il reçut ensuite des conseils de Rameau, et que ses progrès lui valurent l'amitié de ce maître. Légat de Furcy ne cultiva d'abord la musique que comme amateur; mais des motifs qui ne sont point connus lui firent prendre ensuite le parti d'user de ses talens pour vivre. On voit par le *Calendrier musical* de 1789 qu'il était alors au nombre des professeurs de piano de Paris. On ignore l'époque de sa mort. Les premiers ouvrages de Légat de Furcy avaient été des cantates et cantatilles; elles avaient obtenu du succès dans le monde; il se persuada dès lors qu'il était appelé à travailler pour le théâtre; mais le génie de la scène lui manquait. Ce fut en vain qu'il écrivit pour l'Opéra *Philire*, *Apolon* et *Daphné*, et pour la Comédie italienne *Le Saut de Leucade*, *Le Jardinier de Sidon*, et *Palmyre*; les directeurs de ces théâtres éludèrent la représentation de ces ouvrages sous différens prétextes. Rebuté par toutes les difficultés qu'il avait rencontrées, il finit par renoncer à sa chimère, et se contenta de jouir de ses faciles succès de salon. La Borde donne la liste suivante de ses ouvrages : 1° Pièces de clavecin, non gravées. 2° Cantates et cantatilles en grand nombre, entre autres *Le retour d'Églé*, *Les soupirs*, *La naissance de Vénus*, *L'éloge de la voix*, etc. 3° Six sonates en duos pour la flûte, gra-

vées. 4^o *Le Saut de Leucade, ou les Désespérés*, opéra-comique non gravé. 5^o *Palmyre, ou le Prix de la Beauté*, idem. 6^o *Les Rendez-vous*, idem. 7^o Beaucoup d'ariettes gravées. 8^o Deux recueils de duos à deux voix, gravés. 9^o Plusieurs recueils d'airs, chansons, romances, avec ou sans accompagnement, gravés. 10^o *Solfèges* ou leçons de musique, 1^{re} et 2^e partie, Paris, Nadermann. 11^o *Leçons de Minerve*, romances morales, liv. 1 et 2, Paris, Nadermann. Légat de Furcy a été le collaborateur de La Borde pour son *Essai sur la musique*.

LEGIPONT (OLIVIER), moine bénédictin du couvent de Raybroden, près de Brunn, en Moravie, passa à celui de Brzeznów en 1744, et mourut à celui de Saint-Maximin, le 16 juin 1758. Ce moine fut un des hommes les plus savans de la Bohême dans le dix-huitième siècle. On a de lui un recueil de dissertations intitulé : *Dissertationes philologico-bibliographicae : in quibus de adornandâ et ornandâ bibliothecâ nec non de manuscriptis, librisque rarioribus ac præstantioribus; ac etiam de archivo in ordinem redigendo, veterumque diplomatum criterio; deque rei nummarie ac musicis studio, et aliis potissimum ad elegantiores litteras spectantibus rebus disseritur*, Nuremberg, 1747, in-4^o. La cinquième dissertation de cet excellent livre (p. 285) est intitulée : *De Musicâ, ejusque proprietatibus, origine, progressu, cultoribus, et studio bene instituendo*.

LEGNANI (LOUIS), guitariste distingué, né à Milan vers 1790, a donné des concerts dans cette ville, en 1819, et y a fait admirer son habileté extraordinaire. Au mois d'octobre 1822 il arriva à Vienne où il séjourna pendant quelques mois. Les journaux allemands de cette époque déclarèrent que rien ne pouvait être comparé aux prodiges de l'exécution de cet artiste, et que Giuliani lui-même ne pouvait entrer en lice avec lui. Pendant les années 1825 et 1824 Legnani voyagea pour don-

ner des concerts; mais en 1825 il se fixa à Genève où il était encore en 1855, jouissant de l'estime de tous les artistes, et de l'affection des principaux habitans. On connaît sous son nom des duos pour guitare et flûte, Vienne, Leidesdorf; environ trente œuvres de solos pour guitare, exercices, rondos, caprices et variations, remplies de grandes difficultés. Le premier œuvre, intitulé *Terramoto con variazioni*, a été publié à Milan, chez Riccordi; les autres ont paru chez le même éditeur, à Vienne, chez Artaria et Leidesdorf; à Florence chez Cipriani; à Offenbach, chez André; à Paris, chez Richault.

LEGRAND (GUILLAUME), né le 5 mars 1770, à Deux-Ponts, se rendit en 1782 chez un oncle qu'il avait à Munich, et y reçut des leçons de Tausch pour le hautbois. En 1788, il fut admis en qualité de hautboïste dans la musique du prince électoral de Bavière, et ce fut vers ce temps qu'il commença seul l'étude de la composition dans les partitions des maîtres les plus célèbres; plus tard, il prit des leçons d'harmonie chez Joseph Grætz. Chargé par son oncle de la composition de quelques ballets, il a écrit la musique de ceux qui ont pour titres *Le Bal, La Fête tyrolienne, Le Déluge*, et *La Caravane*. En 1797, il a été chef du corps des hautboïstes des différens régimens en garnison à Munich. Il a obtenu sa retraite depuis peu d'années. Parmi les œuvres de musique instrumentale de Legrand, on remarque : 1^o Plusieurs suites d'harmonie militaire pour le service des troupes bavaroises. 2^o Six pièces d'harmonie pour flûte, 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons, liv. 1, tiré des opéras de Meyerbeer et Nicolini, Leipzig, Breitkopf et Härtel. 3^o Six pièces *idem*, liv. 2, tiré des opéras de Rossini, Nicolini et Pacini, *ibid.* 4^o Plusieurs cahiers de danses allemandes, valse, etc., pour l'orchestre. Legrand a eu deux frères, musiciens distingués attachés à la musique de la cour de Munich; le premier (Chrétien), né à Deux-Ponts le 9 août 1775,

fut élève de Kleinheinz pour le piano, et acquit sur cet instrument un talent remarquable; il mourut des suites d'une maladie de poitrine, en 1795. Le plus jeune (Pierre), né à Deux-Ponts le 5 mars 1778, est un violoncelliste de mérite. Admis dans la musique de la cour, en 1795, il a obtenu ensuite un congé, et s'est fait entendre avec succès à Vienne, à Francfort, à Strasbourg, à Nanci, et dans plusieurs villes des bords du Rhin.

LEGRENZI (JEAN), maître de chapelle de St.-Marc, à Venise, et directeur du Conservatoire *dei Mendicanti*, dans la même ville, fut un des plus habiles compositeurs de son temps. Né vers 1625, à Clusone, dans les environs de Bergame, il fit ses études musicales dans cette ville, où il devint ensuite organiste de Sainte-Marie Majeure. De là, il alla à Ferrare pour y remplir les fonctions de maître de chapelle de l'église *dello Spirito Santo*. Il y était encore en 1664. En 1672 J.-Ph. Krieger le trouva à Venise, où il occupait les deux emplois dont il est parlé ci-dessus. Ses travaux pour le théâtre furent tous destinés à celui de cette ville. Son premier opéra (*Achille in Sciro*) y fut représenté en 1664, et *Pertinace*, le dernier, fut joué en 1684. Parmi les élèves de Legrenzi on compte *Lotti* et *François Gasparini*. Il paraît qu'il avait embrassé l'état ecclésiastique, car on lit dans une lettre insérée au *Mercure galant* (mars 1685, p. 278): « Celui qui a composé la musique de la pièce intitulée *« Les deux Césars*, et représentée pendant le carnaval à Venise, au théâtre *« St.-Luc*, est Don Giovanni Legrenzi, *« prêtre*, maître de la musique des filles *« de St.-Lazare*, dites communément *les « mendicantes*, etc. » On trouve dans cette lettre quelques détails sur les chanteurs qui jouèrent dans l'opéra dont il est ici question. Legrenzi avait cessé de vivre en 1692, car il est appelé *fu maestro* au titre d'un de ses ouvrages, réimprimé à Venise dans cette année. Ses œuvres de

musique d'église sont : 1^o *Concerto di Messe e Salmi a 5 e 4 voci con violini*, Venise, 1654. 2^o *Motetti a 2, 3 e 4 voci*, ibid., 1655. 3^o *Una muta di Salmi*, ibid., 1657. 4^o *Una muta di Motetti*, ib., 1660. 5^o *Compiete, Litanie, Antifone a 5 voci*, ibid., 1662. 6^o *Sentimenti devoti a 2 e 5 voci*, ibid. 7^o *Sacri e festivi concerti, Messa e Salmi a due chori con stromenti*, op. nona, ibid., 1667, in-4^o. 8^o *Acclamazioni devote a voce sola*, op. 11^a, ibid., 1688, in-4^o obl. 9^o *Motetti Sacri a voce sola con tre stromenti*, op. 17^a, ibid., 1692, in-4^o. Ses opéras, au nombre de seize, sont : 1^o *Achille in Sciro*, 1664. 2^o *Zenobia e Radamisto*, 1665. 3^o *Tiridate*, 1668. 4^o *Eteocle e Polinice*, 1675. 5^o *Adone in Cipro*, 1676. 6^o *Germanico sul Reno*, 1676. 7^o *Totila*, 1677. 8^o *La divisione del Mondo*. 9^o *Lisimaco ricamato da Alessandro*, 1679. 10^o *Antioco il Grande*, 1681. 11^o *Pausania*. 12^o *Ottaviano Cesare Augusto*, 1682. 13^o *Creso*, 1682. 14^o *I Due Cesari*, 1685. 15^o *Anarchia del Imperio*, 1685. 16^o *Pertinace*, 1684. Enfin les œuvres de musique de chambre composées par Legrenzi sont les suivans : 1^o *Suonate per chiesa*, Venise, 1655. 2^o *Suonate da chiesa e da camera a 5*, ibid., 1656. 3^o *Una muta di Suonate*, 1664. 4^o *Suonate a due violini e violone. con il basso continuo per l'organo*, op. ottava, ibid., 1667. 5^o *La cetra, consecrata al nome immortale della S. Cesarea R. M. di Leopoldo I, in sonate a 2, 3, 4 stromenti*, op. 10, ibid., 1675. 6^o *X Cantate a voce sola*, lib. 1, Venise, 1674. 7^o *Echidi Reverenza, etc.*, in XIV cantate a voce sola, op. 14. ibid., 1679, in-4^o 8^o *Suonate a 2 violini et violoncello*, ibid., 1677. 9^o *Suonate da chiesa e da camera a 2, 3, 4, 5, 6 e 7 stromenti con trombe e senza ovvero flauti*, libro sesto, op. 17^a, ibid., 1695, in-4^o.

LEGROS (JOSEPH), acteur de l'Opéra, doué d'une des plus belles voix de ténor

élevé (appelées *hautes-contre*) qu'on ait entendues en France, naquit le 7 septembre 1759 au village de Monanpteuil, diocèse de Laon, et fut d'abord enfant de chœur dans la cathédrale de cette ville. Rebel et Francœur, qui dirigeaient l'Opéra depuis 1757, ayant eu connaissance de la belle voix de Legros, obtinrent un ordre pour le faire entrer à l'Opéra, on son début eut lieu en effet le 1^{er} mars 1764, par le rôle de *Titon*, dans l'opéra de *Titon et l'Aurore*. Acteur un peu froid, il ne dut d'abord ses succès qu'au timbre admirable de sa voix; sous ce rapport il consola le public de la perte de Jéliotte, mais dix ans plus tard, la révolution opérée par Gluck dans la musique dramatique exerça son influence sur le talent de Legros; il sentit le besoin de s'animer et joua d'une manière satisfaisante les rôles d'*Orphée*, d'*Achille*, de *Pylade*, de *Renaud* et d'*Atys*. Outre ses talens comme acteur, il était très bon musicien et s'était livré à l'étude de la composition; en 1775, il refit avec Désormery père la musique d'*Hylas et Sylvie*, en un acte, et fit représenter cet ouvrage à l'Opéra. Legros était bel homme, mais son embonpoint étant devenu excessif, il fut obligé de se retirer en 1785, avec la pension, qu'on accordait alors après quinze ans de service. Chargé de la direction du concert spirituel en 1777, il garda cette entreprise jusqu'à la suppression de l'établissement en 1791. Alors il se retira à La Rochelle, où il est mort le 20 décembre 1795.

LEGROS (....), fils du précédent, né à Paris vers 1770, était professeur de musique à Paris dans les premières années du dix-neuvième siècle. Il y a fait imprimer un livre qui a pour titre : *Le jeu d'Apollon, ou nouvelle méthode pour apprendre en jouant les principes de la musique*, Paris, 1804, in-4^o.

LEHMANN (ANTOINE), facteur d'orgue à Bantzen, vivait dans le seizième siècle. En 1549 il construisit l'orgue de l'église

paroissiale de Dantzick, composé de trente et un registres.

LEHMANN (BASILE), autre facteur d'orgue allemand, de la même époque, construisit en 1545 celui de l'église Ste.-Marie à Zwickau.

LEHMANN (EMMANUEL), magister et recteur au collège d'Annaberg, né à Scheibenberg, dans la Misnie, vers la première moitié du dix-huitième siècle, a publié un programme académique intitulé : *Programma ad actum valedictorium de Musica*, Annaberg, mai 1765.

LEHMANN (CHRÉTIEN), frère du précédent, né à Scheibenberg le 2 décembre 1645, y fit ses premières études de musique et de littérature, puis entra en 1658 à l'école Saint-Thomas de Leipsiek, où il compléta ses connaissances dans le chant et la composition. Il y écrivit plusieurs morceaux de musique d'église. En 1665 il suivit les cours de l'université; deux ans après il alla à Wittenberg où il fut nommé magister. Il succéda ensuite à son père, à Scheibenberg. Sa principale occupation dans ce lieu fut l'amélioration de la musique d'église, et pour atteindre ce but, il écrivit plusieurs services complets pour les dimanches et fêtes, qui sont restés en manuscrit. Nommé pasteur à Annaberg en 1685, il fut appelé en cette qualité à Freiberg, en 1697, où il mourut en 1725.

LEHMANN (GOTILF-DAVID), facteur de pianos à Dresde, naquit en 1764, à Serkewitz près de cette ville. Son père le plaça fort jeune chez Wagner, pour apprendre les principes de la bonne facture des instrumens, pendant le terme de six ans. Au bout de ce temps Lehmann s'établit lui-même à Dresde et y fabriqua des clavicores, des clavecins, des pianos et des harmonicas.

LEHMANN (FRÉDÉRIC-ADOLPHE), conseiller de légation à Dessau, vers 1801, auparavant lieutenant d'infanterie au service de l'électeur, passa les dernières années de sa vie à Halle. Simple amateur de musique, il avait pourtant étudié dans

sa jeunesse l'art d'écrire avec autant de soin qu'aurait pu le faire un musicien de profession, et l'on dit que ses premiers ouvrages laissent apercevoir des traces de ses travaux scolastiques; mais plus tard il s'abandonna davantage à une imagination libre dans les chansons allemandes, où il a occupé le premier rang jusqu'à Schubert. On connaît sous le nom de cet amateur : 1^o 6 marches à grand orchestre ou en harmonie, Leipsick, Peters. 2^o Variations pour le piano sur l'air allemand : *Freut euch des Lebens*, Augsbourg, Gombart. 3^o Douze variations *idem* sur un air russe, Pétersbourg. 4^o Deux marches caractéristiques pour le piano, Leipsick, Hoffmeister. 5^o Chants à 4 voix, Berlin, Nicolaï. 6^o Chants à 3 et 4 voix, op. 7, Leipsick, Peters. 7^o Chansons à voix seule, avec accompagnement de piano, 1^{er} cahier, Dessau, Menge, vers 1795. 8^o *La plainte de la fille*, de Schiller, *idem*, Leipsick, Breitkopf et Härtel, 1801. 9^o Douze chansons allemandes, *idem*, *ibid.*, 1802. 10^o Petites chansons, *idem*, Leipsick, Peters. 11^o Sept chansons anglaises et allemandes *idem*, Dessau, chez l'auteur. 12^o Chansons allemandes *idem*, 8^o recueil, Halle, chez l'auteur. Il a paru postérieurement quelques autres recueils de pièces du même genre. Les chansons de M. de Lehmann ont obtenu tant de succès depuis 1812, qu'il a été imprimé quatre éditions de quelques-uns de ses recueils.

LEHMANN (JEAN-TRAUGOTT), docteur en philosophie et professeur de musique à Leipsick, est né en 1782 à Neukirch, près de Königsbrück, dans la Lusace supérieure. Le chant et la guitare paraissent avoir occupé particulièrement cet artiste. Il a publié : 1^o *Neue Guitarrenschule, oder die einfachten Regeln die Guitarre auch ohne Lehrer spielen zu lernen* (Nouvelle école de la guitare, etc., 1^{re} partie), Leipsick, Hoffmeister. La cinquième édition de cette première partie a été publiée en 1850. La deuxième édition de la seconde partie a paru en 1812. Il a été

fait une traduction française de cet ouvrage, sur la quatrième édition allemande; elle a été publiée chez le même éditeur, en 1826, in-fol. Il a paru aussi un abrégé de la même méthode, sous ce titre : *Kleine Guitarrenschule, oder Anweisung die Guitarre in kurzer Zeit spielen zu lernen; nebst einigen Uebungstücken*, in-4^o, Leipsick, Hoffmeister, 1826. 2^o *Grundl. und leichtfassl. Stimmensystem, oder Anweisung wie ein jeder Fortepiano oder Clavier-Instrumente auf die beste Art stimmen kan* (Système d'accord naturel et facile, ou instruction pour accorder par la meilleure méthode un piano ou tout autre instrument à clavier), Leipsick, Kolmann, 1827, in-8^o. 3^o *Anleitung die Orgel rein und richtig Stimmen zu lernen und in guter Stimmung zu erhalten. Nebst ein ausführl. Beschreibung über den Bau der Orgel* (Instruction pour apprendre l'accord pur et régulier de l'orgue, etc.; suivie d'une description détaillée de la construction de cet instrument), Leipsick, Breitkopf et Härtel, 1851, grand in-8^o. 4^o Chansons allemandes à voix seule avec accompagnement de piano, Leipsick, Hoffmeister.

LEIBNITZ (GODEFROID-GUILLAUME, baron DE), illustre philosophe et mathématicien, naquit à Leipsick le 3 juillet 1646, et mourut à Hanovre le 14 novembre 1716, à l'âge de soixante-dix ans. L'histoire de la vie et des travaux de cet homme célèbre n'appartient pas à la Biographie des musiciens; on la trouve complète et détaillée dans plusieurs biographies générales, et dans les histoires spéciales des mathématiques et de la philosophie. Ce grand homme n'est cité ici que pour ce qu'il a laissé en manuscrit concernant l'histoire de la musique, le rythme, et les principes mathématiques de la théorie de la musique : ces morceaux se trouvent à la bibliothèque royale de Hanovre, et n'ont jamais été publiés. Leibnitz a donné aussi quelques aperçus sur le calcul des intervalles des sons, dans une lettre du

17 avril 1712, adressée à Goldbuch, et qui est la 154^e de ses *Epistolæ ad diversos*. C'est dans cette lettre qu'il a placé sa fameuse proposition : *Musica est exercitium arithmeticæ occultum nescientis se numerare animi* : proposition parfaitement vraie dans une conception très-générale de l'art et de la science ; car dans la création comme dans l'audition de toute musique, il n'y a de conception possible que par l'appréciation immédiate et instantanée d'une multitude de rapports des sons ; mais dans le sens fini et borné de la justesse absolue et invariable des intervalles, que lui donnait Leibnitz, elle n'est point admissible. Doué du génie le plus vaste, et d'ailleurs bon musicien et jouant de plusieurs instrumens, Leibnitz aurait en tout ce qu'il fallait pour porter la lumière dans la théorie de la musique, s'il eût connu la constitution des diverses tonalités et leurs conséquences.

LEICHT (...), facteur de pianos à Breslau, né à Pilsen, dans la Bohême, en 1790, apprit d'abord la profession de menuisier, puis entra chez Weiss, facteur d'instrumens à Prague, qui lui enseigna les principes de son art. Plus tard il visita Vienne, Ratisbonne, Dresde et Berlin, travaillant dans chacune de ces villes chez les plus habiles facteurs, pour augmenter ses connaissances. En 1815 il s'établit à Breslau, et depuis ce temps il s'est fait connaître avantageusement par la bonne qualité de son et le fini du mécanisme de ses grands pianos.

LEIDEL (FRANÇOIS), virtuose sur le hautbois, la flûte et la clarinette, naquit en 1761 à Schwarz-Kosteletz, dans la Bohême. Après avoir appris dans son enfance les élémens de la musique à l'école de Bistritz, il entra au monastère de Seelau comme enfant de chœur et pour y faire ses humanités ; ensuite il alla étudier la rhétorique chez les piaristes de Prague, et il fit sa philosophie à l'université de cette ville. Déjà, lorsqu'il était à Seelau, il avait appris à jouer de plusieurs instru-

mens ; mais lorsqu'il fut arrivé dans la capitale de la Bohême, il prit la résolution de se livrer exclusivement à la musique, et dès lors il fit des études sérieuses sur la flûte, la clarinette et le hautbois, qui le conduisirent à la possession d'un talent de premier ordre, particulièrement sur le dernier de ces instrumens. En 1803 il réunissait les places de première flûte et de premier hautbois de l'église métropolitaine de Prague. On ignore si cet artiste a laissé quelques compositions en manuscrit.

LEIDESDORF (M.-J.), pianiste et compositeur, né vraisemblablement à Vienne, a été éditeur et marchand de musique en cette ville jusque vers 1828. On évalue à plus de cent cinquante œuvres le nombre des compositions de tout genre publiées sous son nom ; elles ne sont point connues en France, mais elles ont du succès en Allemagne chez les amateurs. Les critiques reprochent des négligences au style de M. Leidesdorf. Les principaux ouvrages de cet artiste sont : 1^o Premier concerto pour piano, op. 100, Vienne, Haslinger. 2^o Grand quintetto pour piano, violon, clarinette, violoncelle et contre-basse, op. 66, Leipsick, Breitkopf et Härtel. 3^o Rondo brillant pour piano, flûte, clarinette, alto et violoncelle, op. 128, Vienne, Artaria. 4^o Quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 125, Vienne, Cappi. 5^o Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 70, Vienne, Artaria. 6^o Sonates pour piano et violon, op. 47, 48, 65, 74, 153, Vienne et Leipsick. 7^o Sonates pour piano seul, op. 50, 50, 67, 72, 75, 112, 154, *ibid.* M. Leidesdorf a écrit un très-grand nombre de variations, pots-pourris, divertissemens, rondeaux, caprices, bagatelles, etc.

LEIDING (GEORGES-THÉODORE), organiste à Brunswick, naquit à Bücken, dans le comté de Hayn, le 23 février 1664. Son père, écuyer dans les troupes françaises, s'était distingué pendant la guerre de trente ans sous le commandement du

duc de Weimar. Le jeune Leiding entra à l'âge de quinze ans chez l'organiste de la cour de Brunswick, Jacques Bœlsche, et reçut ses instructions pendant cinq ans. En 1684 il fit un voyage à Hambourg pour y entendre Reincke et Buxtehude; pendant son séjour en cette ville, il reçut une lettre de Bœlsche, qui était malade, et qui l'invitait à aller le remplacer dans ses fonctions. Leiding se rendit au désir de son maître. Bœlsche mourut peu de temps après, et son élève lui succéda dans la place d'organiste de Saint-Ulrich. Plus tard Leiding y réunit les places d'organiste de Saint-Blaise et de Saint-Magnus, et les garda jusqu'à sa mort qui arriva le 10 mai 1710. Il avait étudié la composition sous la direction de Theile, et a laissé en manuscrit beaucoup de pièces de clavier et d'orgue. Son fils, Othon-Antoine Leiding, lui succéda dans ses emplois, et mourut le 16 mai 1740.

LEISRING (VOLCKMAR), né dans la seconde moitié du seizième siècle, à Gebstœdt près de Buttstœdt, dans la Thuringe, fit ses études à Jéna, et fut nommé en 1617 recteur à Schkœlen, près de Naumbourg. En 1619 il fut pasteur à Nohra, près de Weimar, et dans l'année 1628 il alla remplir les mêmes fonctions à Buchfurth, où il mourut en 1637. Cet ecclésiastique fut bon musicien, et l'on connaît de lui plusieurs compositions où il y a du mérite. Il a publié : 1^o *Épithalame* tiré du 26^e chapitre de Sirach, Jéna, 1609. 2^o *Cymbalum Davidicum* 4, 5, 6 et 8 voix, ou psaumes latins et allemands, Jéna, 1611. 3^o *Épithalames* latins et allemands à 4, 5 et 8 voix, Erfurt, 1624. 4^o *Strenophanie* consistant en 21 chants latins et allemands, Erfurt, 1628.

LEISTER (JOACHIM-FRÉDÉRIC), compositeur et critique, né à Wittstock, vers 1740, fut attaché en 1770 comme rédacteur au *Correspondant impartial* de

Hambourg, dans lequel il a inséré beaucoup de bons articles concernant la musique. Il occupait encore la même position en 1795. J'ignore si c'est le même artiste qui, après avoir quitté Hambourg, se serait rendu à Vienne, où il aurait publié sous le nom de *P. Leister* des solos et des duos pour la flûte, chez Haslinger, Artaria, Cappi, au nombre d'environ quarante œuvres.

LEJEUNE (CLAUDE), connu sous les noms de *Claudin Lejeune*, ou simplement de *Claudin*, fut un musicien célèbre, et naquit à Valenciennes. J'ai dit dans mon *Mémoire sur les musiciens néerlandais* (p. 41) qu'il vit le jour vers 1528; mais cette date paraît trop reculée pour l'époque de ses premières publications; il paraît plus vraisemblable qu'il naquit vers 1540. Quelques auteurs ont confondu Lejeune, désigné seulement par le nom de *Claudin*, avec Claude de Sermisy, maître de chapelle de François 1^{er}, dont les compositions sont aussi placées sous le seul nom de *Claudin*, dans les recueils de motets publiés par Attaignant (livre 7^e, Paris, 1553; livre 10^e, Paris, 1554; livre 11^e, *ibid.*), dans les 1^{re} et 5^e livres de *Chansons musicales à quatre parties*, mis au jour par le même éditeur en 1529 et 1550, et dans d'autres recueils. Mais l'erreur est manifeste, car si Claude Lejeune avait été déjà au nombre des musiciens dont on recueillait les compositions en 1529, il est évident qu'il n'aurait pu être maître de la musique du roi de France en 1598, comme on le verra plus loin, c'est-à-dire, environ soixante-dix ans après ¹. Varillas s'est trompé d'une manière plus singulière encore lorsqu'il a dit dans son *Histoire de Charles IX* (liv. 9, p. 472, édition de Paris, in-12, 1684) : « Mandelot se mit inutilement en devoir « d'empêcher, à Lyon, le massacre de « treize cents calvinistes, et surtout de

¹ Pacquet est un de ceux qui se sont trompés à ce sujet; il dit, dans le premier volume de ses *Mémoires littéraires* : *Claudin Lejeune*, né à Valenciennes dans

le seizième siècle, *reçut en France du temps de François 1^{er}.*

« l'incomparable musicien Goudimel, « *connu sous le nom de Claudin Le-jeune.* » Cet écrivain est le seul, je crois, qui a fait cette faute. Il y a aussi de l'incertitude chez quelques auteurs sur le véritable nom de famille de l'artiste dont il s'agit, car plusieurs semblent croire que ce nom était *Claudin*, puisqu'ils n'y ajoutent *Le jeune* que comme un adjectif qui aurait servi à le distinguer de l'ancien Claudin (Claude de Sermisy). Il est même remarquable que Thomas d'Embry, ou d'Ambry, ami de Claude Lejeune, ne le désigne point autrement dans une anecdote du commentaire sur la vie d'Apolonius¹. Toutefois il est certain que *Claudin* n'était que le prénom et *Lejeune* le nom de famille du compositeur; car le premier n'est mis qu'en abrégé au titre de la plupart de ses ouvrages, par exemples *C.*, *Cl.*, ou *Claud.*, tandis que l'autre est entier; et, ce qui est plus décisif encore, les psaumes de Claudin, publiés en 1608, après sa mort, sont dédiés par sa sœur au duc de Bouillon, prince de Sedan, qui signe son épître : *Cécile Lejeune*. D'ailleurs, d'Embry lui-même s'est servi du nom de *Lejeune* dans une ode sur la musique de son ami, placée en tête du recueil de morceaux de ce compositeur intitulé *Le Printemps*. Il y dit :

*Lejeune a faict en sa vieillesse
Ce qu'une bien gaye jeunesse
N'auseroit avoir entrepris.*

Et les éditeurs de ce recueil s'expriment ainsi, dans leur avis au lecteur : « Je t'ay « bien voulu advertir que l'intention de « messieurs de Baïf et *Lejeune*, estoit de « faire imprimer ces vers mezuréz en l'ortographe propre, etc. »

Lejeune n'était vraisemblablement pas en France, ou du moins à Paris ou à Lyon en 1572, époque de la Saint-Barthélemy, car il échappa au massacre de cette journée, et l'on a vu plus haut que Varillas

s'est trompé à cet égard; mais il était certainement à la cour de Henri III en 1581, car il écrivit alors de la musique pour les noces du duc de Joyeuse avec mademoiselle de Vaudémont; c'est à cette occasion que Thomas d'Embry, son ami, rapporte l'anecdote suivante : « J'ai quel- « quefois ouï dire au sieur Claudin Le- « jeune, qui a, sans faire tort à aucun, « devancé bien loin tous les musiciens des « siècles précédens, dans l'intelligence de « ces modes (phrygien et hypophrygien), « qu'il fut chanté un air, qu'il avait composé avec les parties, aux magnificences « qui furent faites aux noces du feu duc « de Joyeuse du temps d'heureuse mémoire de Henry III roy de France et de « Pologne, que Dieu absolve, lequel, « comme on l'essayoit en un concert qui « se tenoit, particulièrement, fit mettre « la main aux armes à un gentilhomme « qui estoit là présent, si qu'il commença « à jurer qu'il luy estoit impossible de « s'empescher de s'en aller battre contre « quelqu'un; et qu'alors on commença à « chanter un autre air du mode sous-phrygien qui le rendit tranquille comme « auparavant : ce qui m'a été confirmé « encore depuis par quelques-uns qui y « assistèrent, tant la modulation, le mouvement et la conduite des voix, conjoints « ensemble, ont de force et de puissance « sur les esprits. » Quoiqu'il en soit de l'exactitude de l'anecdote, le récit de d'Embry ne laisse point de doute sur la considération qui s'attachait en France aux œuvres et au nom de Claude Lejeune. Après la mort de Henri III, cet artiste passa au service de Henri IV, ainsi que le prouvent les titres de ses ouvrages imprimés à La Rochelle en 1598, et à Paris en 1606, 1608 et 1612. Il avait le titre de compositeur de la chambre du roi, tandis que du Caurroy était maître de la chapelle. J'ai lu quelque part qu'après la déclaration de Louis XIII, datée du 15 septembre 1612, qui défendait aux réformés de s'assembler sans une permission ex-

¹ Liv. I, chap. XVI, p. 822.

presse, Lejeune, qui était protestant, se retira de la cour, et qu'il alla en Hollande, où il mourut peu de temps après ; mais ces renseignemens ne sont point exacts, car l'ode de Thomas d'Embry ou d'Ambry que j'ai citée plus haut, et qui est imprimée au commencement du recueil intitulé *Le Printemps*, publié à Paris en 1603, a pour titre : *Ode sur la musique de défunct sieur Claudin Lejeune*. La véritable date de la mort de cet artiste célèbre se trouve donc entre les années 1598 et 1603. Un autre éclaircissement résulte d'un passage déjà cité de cette ode ; c'est que Lejeune était déjà avancé en âge quand il a composé les pièces de son recueil du printemps.

Lejeune a fait en sa vieillesse
Etc.

Or, on ne dit pas d'un homme qu'il est en sa vieillesse s'il n'a au moins soixante ans ; il ne paraît donc pas qu'on puisse placer l'époque de sa naissance plus tard que 1540. On a vu plus haut que ce musicien avait embrassé le calvinisme ; mais il est vraisemblable qu'il n'appartint pas toujours à la religion réformée, car Pierre Ballard a publié après sa mort une messe à cinq et à six voix, de sa composition, qu'on avait trouvée dans ses papiers.

Examinant les fondemens de la grande réputation dont Claude Lejeune a joui en France, Burney pense que cet artiste a été plutôt un musicien savant et laborieux qu'un homme de génie (*A General History of Music*, t. 5, p. 266) ; mais c'est précisément le contraire qui est vrai. Quoique Lejeune ait conservé dans quelques-unes de ses productions les formes canoniques et le style d'imitations fuguées des maîtres du seizième siècle, il est souvent incorrect dans sa manière d'écrire. On trouve dans sa musique beaucoup de dissonances résolues par saut, d'enjambemens de parties, et de sauts desixtes majeures dans les voix, qui indiquent des études légèrement faites

dans l'art d'écrire ; mais il y a du goût dans le choix des motifs de ses chansons françaises, et une certaine élégance dans celui des repos et des rentrées des différentes parties : en un mot, plus d'instinct que de savoir. Au surplus, le mérite de ce musicien a été exagéré par les contemporains de la cour de France : ses ouvrages ne peuvent soutenir la comparaison avec ceux des bons maîtres de l'école romaine de ce temps, et sous le rapport de l'invention, ils sont inférieurs à ceux des compositeurs vénitiens, de Lassus, et même de quelques anciens compositeurs français, tels que Arcadet, et surtout Clément Jannequin. Claude Lejeune et Du Caurroy commencent l'époque de décadence de l'école française, quoiqu'un poète ait dit à Claudin :

Qui son esprit ne satisfait
En tes chants si pleins de merveilles,
S'il n'est un âne tout à fait,
Il en a du moins les oreilles.

Les psaumes à quatre parties de sa composition ont eu beaucoup de succès, et l'on en a fait plusieurs éditions et des traductions anglaises et hollandaises à Paris, Genève, Leyde, Amsterdam, Londres, etc. Ces psaumes sont écrits presque tous en contrepoint simple de note contre note, sur les mélodies du culte protestant placées dans la partie du ténor, comme dans les psaumes de Goudimel ; mais ceux-ci sont mieux écrits.

Tout ce que j'ai pu retrouver des œuvres de Claude Lejeune se compose de la liste suivante : 1^o *Livre de mélanges de C. Lejeune* à 4, 5, 6 et 8 voix, à Auvers, de l'imprimerie de Christophe Plantin, 1585, 6 vol. petit in-fol. Je crois qu'il a dû y avoir une édition antérieure de cet ouvrage, qui contient des chansons françaises à 4, 5, 6 et 8 parties, des madrigaux italiens à 4, 5 et 6 voix, des motets latins à 5, 6 et 8, et un *écho* à 10 parties. Il a été publié une autre édition du même recueil à Paris, chez Pierre Ballard, 1607,

6 vol. in-4° obl. 2° *Dodecacorde contenant douze pseumes de David mis en musique selon les douze modes approuvez des meilleurs antheurs anciens et modernes, à 2, 3, 4, 5, 6 et 7 voix, par Claud. Lejeune compositeur de la musique de la chambre du roi. A La Rochelle par Hierosme Haultin, 1598, 6 vol. in-4° obl.* Les paroles de ces psaumes sont tirées de la traduction française de Cl. Marot. Cet ouvrage est un des meilleurs et des mieux écrits de Claude Lejeune : la forme des psaumes est développée dans la manière des motets italiens. On trouve dans cet œuvre le portrait gravé en bois de Claude Lejeune déjà âgé, car la tête est chauve et la barbe blanche. Ce portrait a été reproduit au burin par Hawkins dans son *Histoire générale de la musique* (t. 5, p. 204). Il a été fait une deuxième édition de ces psaumes, à Paris, chez Pierre Ballard, 1608, 6 vol. petit in-4° obl., et une troisième, à Paris, chez Pierre Ballard, 1618, 6 vol. petit in-4° obl. 3° *Le Printemps de Claud. Lejeune, natif de Valenciennes, compositeur de la musique de la chambre du roi, à 2, 3, 4, 5, 6, 7 et 8 parties, à Paris, par la veuve R. Ballard, et son fils Pierre Ballard, 1605, 6 vol. petit in-4° obl.* Les vers de ce recueil sont de Baïf. Il paraît que Lejeune avait laissé des pièces pour les autres saisons, car l'éditeur dit, dans son avis au lecteur : *Reste maintenant à te supplier de recevoir ce printemps avec ses belles et diverses fleurs, espérant les fruitz des autres saisons que je te présenteray le plustost qu'il me sera possible* : cependant je ne erois pas que les autres suites aient été publiées. 4° *Missa ad placitum, auctore Claud. Lejeune, cum quinque et sex vocibus, Parisiis, ex offic. Pet. Ballard, 1607, in-fol.* Le *Kyrie*, et le *Gloria* et le *Sanctus* sont à cinq voix, le *Credo* et l'*Agnus* à six. 5° *Premier livre contenant cinquante psaumes de David mis en musique à 3 parties par Claud. Lejeune,*

natif de Valenciennes, compositeur en musique de la chambre du roy, Paris, Pierre Ballard, 1607, 3 vol. petit in-4° obl. Le deuxième et le troisième livres de ces psaumes à trois parties ont été publiés chez le même imprimeur en 1608, in-4° obl. De tous les ouvrages de Lejeune, c'est celui qui paraît avoir eu le moins de succès, car je n'en connais point d'autre édition. 6° *Les psaumes de Marot et de Théodore de Bèze mis en musique à quatre et cinq parties par Cl. Lejeune, natif de Valenciennes, La Rochelle, J. Haultin, 1608, in-4°.* Première édition publiée par Cécile Lejeune, sœur du compositeur, et dédiée au duc de Bouillon, prince de Sedan. Elle est fort rare. Une deuxième édition a été faite à Paris, en 1615; une troisième à Genève, chez Jean de Tournes, en 1627, avec le portrait de Lejeune; une autre à Amsterdam, en 1629; une à Paris, dont on avait ôté les psaumes à cinq, chez Ballard, 4 vol. petit in-4° obl.; une à Amsterdam, en 1655; et une à Leyde, chez Juste Livius, en 1655, aussi avec le portrait du musicien. La musique de Lejeune a été arrangée sur une traduction hollandaise et publiée sous ce titre : *Psalmen David's, op vyf Stemmen, door Cl. Lejeune, Schiedam, 1664, in-12, 5 vol.* 7° *Octonaires de la vanité et inconstance du monde, mis en musique à 5 et 4 parties, par Claude Lejeune, natif de Valenciennes, à Paris, par Robert Ballard, 1610, 4 vol. in-4° petit obl.* Cet ouvrage est un recueil de 56 chansons françaises, dont 5 sur chacun des douze modes. Il y a une autre édition imprimée chez le même en 1641. 8° *Second livre des meslanges de Cl. Lejeune, compositeur de la musique de la chambre du roy, Paris, Pierre Ballard, 1612, 4 vol. in-4° obl.* Ce recueil a été publié par Louis Mardo, neveu de Lejeune, et dédié à M. de La Planchette, avocat au parlement de Paris. Une autre édition a été publiée à Anvers, en 1617. On trouve dans cette collection quinze chansons françaises et 7 madrigaux

italiens à 4 voix, douze chansons à 5, deux canons et cinq chansons à 6, deux chansons à 8, deux psaumes à 5, un motet à 4 voix divisé en 6 parties, un autre motet à 5, un *Magnificat* à 4, 5 et 7, un motet à 10, une fantaisie à 4 et une autre à cinq.

LEM (PIERRE), né à Copenhague vers 1755, eut pour maître de violon Hartmann qui, après plusieurs années de leçons, le fit voyager pour perfectionner son goût et son talent. De retour dans sa patrie, Lem eut le titre de premier violon de la cour, aux appointemens de mille écus (5,750 francs), et après la mort de son maître, en 1791, il eut une augmentation de 200 écus, avec la place de professeur de l'école de musique et celle de violon solo des concerts. Il a formé de bons élèves. On a publié de sa composition à Vienne, en 1785, un concerto pour le violon, et l'on trouve sous son nom, dans le Catalogue de Traeg, un rondeau pour le clavecin, en manuscrit.

LEMAIRE, ou LE MAIRE, musicien français, né vraisemblablement à la fin du seizième siècle, ou dans les premières années du dix-septième, est cité par Mersenne (*Harmonie universelle*, Traité des consonnances, etc., liv. 6, prop. 19, p. 342) comme inventeur de la syllabe *za* qu'il voulait introduire dans la solmisation pour la septième note, et pour faire abandonner en France la méthode des nuances qui y était encore en vigueur. Mersenne ajoute que le même Lemaire avait imaginé de nouveaux signes pour la notation. Brossard, qui écrivait son Dictionnaire de musique en 1701 ou 1702, dit que Lemaire avait fait cette innovation 40 ou 50 ans auparavant; mais elle était plus ancienne, car le livre de Mersenne a été publié en 1656. Dans un autre endroit. Brossard attribue à Lemaire le livre qui a pour titre : *Méthode facile pour apprendre à chanter en musique, par un célèbre maître de Paris*, et il donne à ce livre la date de 1666; ces assertions sont autant d'erreurs. Le livre

dont il s'agit est en effet une méthode pour apprendre à solfier sans nuances, mais il n'est point de Lemaire; c'est une deuxième édition de la petite méthode de Nivers, intitulée *La gamme du si*, et ce même Nivers a avoué cet ouvrage comme le sien, dans une édition postérieure (voyez NIVERS); de plus, ce n'est point en 1666 que ce livre a été imprimé, mais en 1696. On n'a point de renseignemens sur Lemaire; mais il y avait un *Guillaume Le Maire* dans la grande bande des violons du roi Louis XIII; ce Lemaire était compagnon de Chevalier, musicien habile de ce temps; il serait possible qu'il fût l'auteur de la nouvelle méthode de solmisation qu'on lui attribue. Voyez au surplus sur les méthodes semblables WÆLFRANT, ANSELME DE PARME, CALVISIUS, HUBMEIER, PUTTE (VAN DE), CARAMUEL DE LORKOWITZ, URENA (Pierre), et BUTTSTEDT.

LEMAIRE (CHARLES), peut-être fils du précédent, entra en 1669 à la chapelle de Louis XIV, en qualité de haute-contre, et y continua son service jusqu'en 1702. Il obtint alors sa retraite et mourut en 1704. M. de Boisgelon croyait, mais à tort, qu'il était l'auteur de la nouvelle solmisation française. On a de cet artiste : 1^o *Airs à chanter avec la basse pour le clavecin ou le théorbe*, livres 1 à 6, Paris, Ballard, 1674 à 1695. 2^o *Les quatre saisons, cantates à voix seule*, livre 1, *ibid.* 3^o *Recueil de motets à une et deux voix avec basse continue*, Paris, Ballard, 1698, in-fol.

LEMAURE (CATHERINE-NICOLE), célèbre actrice de l'Opéra, naquit à Paris le 5 août 1704. Ayant été reçue dans les chœurs en 1719, elle débuta, en 1724, par le rôle de *Céphise*, dans *L'Europe galante*. « Jamais, dit La Borde, la nature n'a accordé un plus bel organe, de « plus belles cadences (trilles), et une « manière de chanter plus imposante. « Mlle Lemaure, petite et mal faite, avait « une noblesse incroyable sur le théâtre; « elle se pénétrait tellement de ce qu'elle

« devait dire, qu'elle arrachait des larmes
 « aux spectateurs les plus froids; elle les
 « animait et les transportait; et quoi-
 « qu'elle ne fût ni jolie ni spirituelle, elle
 « produisait les impressions les plus
 « vives. » Il faut croire à la réalité d'un
 talent qui produit de tels effets sur toute
 une nation, et qui mérite de pareils éloges
 de la part d'un homme qui n'était point
 étranger à la musique. Sans doute l'art
 du chant était alors ignoré en France;
 mais une belle voix, un beau trille natu-
 rel, et surtout un accent pathétique dans
 l'organe, sont les qualités essentielles pour
 émouvoir dans tous les temps, quels que
 soient d'ailleurs les défauts de la vo-
 calisation. Retirée du théâtre en 1727,
 M^{lle} Lemaure y rentra en 1750 et y resta
 jusqu'en 1755¹, après l'avoir quitté et
 repris plusieurs fois. Ayant été invitée à
 jouer à la cour, en 1745, pour les fêtes
 données à l'occasion du mariage du Dau-
 phin, elle exigea qu'un carrosse du roi
 vînt la prendre et la conduisit à Versailles,
 accompagnée d'un gentilhomme de la
 chambre. *Mon Dieu, s'écria-t-elle, que je*
voudrais être à une fenêtre pour me
voir passer! Les entrepreneurs du Co-
 lisée la déterminèrent à y chanter en
 1771. Jamais affluence ne fut comparable
 à celle des curieux qui allèrent pour l'en-
 tendre, et quoiqu'elle eût 67 ans, elle y
 parut fort supérieure à ce qu'on devait
 attendre de cet âge. En 1762, elle avait
 épousé un M. de Montbruelle; mais on
 continua de l'appeler par son premier nom
 jusqu'à sa mort, arrivée en 1785. Dans
 les anciens mémoires manuscrits que je
 possède sur l'Opéra, on lit une note ainsi
 conçue sur cette actrice : LEMAURE : *cette*
actrice a la voix plus douce que celle
d'un rossignol, et les sons des plus
beaux. Elle fut fort regrettée lors de sa
retraite qui occasionna un petit mémoire
imprimé, où estoit déduit le motif de

cette retraite, qui estoit parce que ne
voulant pas chanter, elle fut conduite
de l'ordre du roi au fort Lévêque.

LEMIÈRE (....), l'aîné, violoniste de
 l'Opéra, eut pour maître Gaviniès dont il
 fut un des bons élèves. Il entra à l'or-
 chestre de l'Opéra en 1751, et prit sa re-
 traite au mois d'avril 1771; mais il ne
 jouit pas longtemps de sa pension, car il
 mourut dans la même année. Il fut le
 maître du célèbre violoniste Bertheaume.
 Lemièrre a publié deux livres de sonates
 à violon seul, et un livre de duos pour
 deux violons.

LEMIÈRE DE CORVEY (JEAN-FRÉ-
 DÉRIC-AUGUSTE), compositeur, né à Rennes
 en 1770, apprit la musique dans son en-
 fance à la maîtrise de l'église cathédrale de
 cette ville, et fit, fort jeune encore, quel-
 ques essais de composition pour le piano
 et le violon, sans avoir fait d'études d'har-
 monie. Engagé comme volontaire dans un
 bataillon républicain de la Vendée, il se
 fit remarquer par l'exaltation de ses opi-
 nions, fut nommé sous-lieutenant, et se
 rendit à Paris après le 10 août 1792. Il
 prit alors quelques leçons d'harmonie chez
 M. Berton, et fixa bientôt sur lui l'atten-
 tion publique par la bizarrerie d'une de
 ses premières compositions : il avait mis
 en musique un article du *Journal du*
soir sur la sommation faite à Custines de
 rendre Mayence, et sur la réponse de ce
 général; ce morceau fut publié en 1795.
 et eut un succès de vogue. En 1792 il
 avait donné au théâtre Montansier *Les*
Chevaliers errans, petit opéra en un acte
 qui avait été peu remarqué; peu de temps
 après il partit pour la Belgique, où il ser-
 vit comme aide de camp du général Thié-
 bault qui, grand amateur de musique,
 l'avait attaché à sa personne à cause de
 ses talens. De retour à Paris en 1794, il
 y fit représenter quelques opéras dont
 plusieurs furent bien accueillis par le pu-
 blic. Pendant les années 1796 et 1797 il
 suivit son général en Allemagne et y fut
 blessé. Le traité de *Campo Formio* le ra-

¹ Cette date est celle des anciens registres de l'Opéra;
 celle de 1743 donnée par La Borde, et copiée par tous
 les biographes, est fautive.

mena à Paris, et le fit rentrer dans la carrière de la composition dramatique. L'attachement qu'il avait pour le général Moreau le fit éloigner de cette ville par le gouvernement consulaire. Il vécut en Provence jusqu'en 1806 ; mais alors il obtint de reprendre du service actif et fit les campagnes de Prusse et de Pologne. Puis, en 1808, il alla en Espagne, et servit pendant toute la guerre de la Péninsule jusqu'en 1814, où il fut mis à la retraite avec le grade de lieutenant-colonel ; précédemment il avait été fait chevalier de la Légion d'honneur et du Mérite militaire. Après le retour de Napoléon en 1815, il reprit son épée et fit la campagne de Waterloo : ce fut la dernière. Craignant des persécutions à cause de ses anciennes opinions républicaines, il se tint dans la retraite pendant les premiers temps de la seconde restauration ; mais en 1817 il revint à Paris et s'y livra de nouveau aux travaux de la composition, écrivit pour le théâtre, n'y obtint pas de succès, et finit par tomber dans un état voisin de la misère ; car sa pension de retraite était insuffisante pour son existence et celle de ses deux filles. Dans les derniers temps de sa vie, il était obligé de corriger des épreuves de musique pour vivre. Il est mort à Paris du *cholera-morbus*, le 19 avril 1832, à l'âge de soixante-deux ans.

Malgré l'activité de sa carrière militaire, Lemièrre a beaucoup écrit pour le théâtre et pour la chambre. N'ayant encore aucune notion d'harmonie, il avait fait représenter à Rennes, en 1790, un opéra en un acte intitulé : *Constance*. Après son arrivée à Paris, il écrivit les ouvrages suivans : 1° *Les Chevaliers errans*, au théâtre Montansier, en 1792, un acte. 2° *Crispin rival*, au même théâtre, 1795, un acte. 2° (bis) *Le Poème volé*, en un acte, 1795. 3° *Scène patriotique*, au théâtre Favart, 1794. 4° *La Reprise de Toulon*, au même théâtre, 1794, en un acte. 5° *Andros et Almona*, idem, en 5 actes,

1794. De tous les ouvrages de Lemièrre, c'est celui qui a eu le plus de succès et qui avait le plus de mérite. 6° *Le Congrès des Rois*, en société avec plusieurs autres compositeurs. 6° *Baboue*, en quatre actes, au théâtre Feydeau, 1795. 7° *L'Écolier en vacances*, au théâtre Favart, en un acte, 1795. 8° *Les Suspects*, en un acte, au théâtre Louvois, 1795. 9° *La Blonde et la Brune*, en un acte, même théâtre, 1795. 10° *La Moitié du chemin*, en trois actes, même théâtre, 1796. Au théâtre Molière : 11° *Les deux Orphelines*, en un acte, 1798. 12° *Les deux Crispins* (paroles et musique), en un acte, 1798. 13° *La Maison changée*, en un acte, 1798. 14° *La Paix et l'Amour*, en un acte, 1798. 15° *Le Porteur d'eau*, en un acte, représenté en province, en 1801. 16° *Henri et Félicie*, en 3 actes, idem, 1808. 17° *La Cruche cassée, ou les Rivaux de village*, en 2 actes, au théâtre Feydeau, 1819. 18° *La fusée Croisade*, en 2 actes, au même théâtre, 1825. 19° *Le Testament*, en 2 actes, à l'Odéon, 1825. 20° *Les Rencontres*, en 5 actes, au théâtre Feydeau, 1828 (en société avec M. Catrufo). Il a aussi arrangé pour le théâtre de l'Odéon, sur la musique de Rossini, *La Dame du lac*, en 4 actes, 1825, et *Tancrède*, en 5 actes, 1827. Les autres principales productions instrumentales et vocales de Lemièrre de Corvey sont : 1° *Bataille de Jéna*, symphonie militaire à grand orchestre, Paris, Nadermann, 2° *Pot-pourri militaire en harmonie*, *ibid.* 3° Trois œuvres de sonates pour piano et violon, Paris, Nadermann, Berlin, Lischke. 4° *Sonate pour piano à 4 mains*, op. 9, Paris, S. Gaveaux. 5° *Sonates pour piano seul*, op. 5 et 8, Paris, Nadermann. 6° *Sept pots-pourris pour piano*, Paris, chez divers éditeurs. 7° Environ vingt œuvres de petites pièces de différens genres, *ibid.* 8° Plusieurs cahiers de contredanses, *ibid.* 9° *Trio pour harpe, cor et basson*, Paris, Nadermann. 10° *Duos pour harpe et piano*, op. 25, 24 et 28, *ibid.* 11° Recueils de

romances avec accompagnement de piano, op. 17, 25, 52, 57, *ibid.*

LEMME (CHARLES), fils d'un facteur d'instruments, et lui-même facteur de pianos et organiste de l'église Sainte-Catherine et Saint-Magnus, à Brunswick, vivait en cette ville vers 1780. Quelques modifications qu'il introduisit à cette époque dans la facture des pianos lui acquirent de la réputation. Une de ses premières améliorations consista à changer la courbe du chevalet pour obtenir une meilleure disposition des cordes et redresser les touches vers leur extrémité, au lieu de les faire obliquer comme on l'avait fait jusqu'alors. Il fut aussi le premier qui fit les tables d'harmonie de deux planches minces collées l'une sur l'autre, à fibres croisées, afin que ses instrumens ne fussent point détériorés par la chaleur lorsqu'il les envoyait dans l'Inde. Enfin, il fabriqua des pianos ovales, dont la forme lui semblait plus régulière et plus agréable que celle des grands pianos ordinaires.

LEMME (CHARLES), fils du précédent, naquit à Brunswick en 1769, et travailla longtemps à la fabrication des pianos dans les ateliers de son père. Vers l'année 1799 il alla se fixer à Paris, et s'y fit connaître comme un bon facteur de second ordre; car ses instrumens, d'un prix moins élevé que ceux d'Érard et de Freudenthaler ou de Petzold, ne furent jamais recherchés par les artistes ni par les amateurs distingués. Cependant il en faisait un grand commerce dans les provinces et à l'étranger, particulièrement en Amérique, et ses travaux pendant plus de vingt-cinq ans lui acquirent une fortune honnête. Déjà il avait cessé de travailler et jouissait de son indépendance, lorsqu'un nouveau système de musique et de construction de pianos vint le préoccuper et le fit rentrer dans la fabrication de ce genre d'instrumens. Il exposa ses vues dans un petit ouvrage qui a pour titre : *Nouvelle méthode de musique et gamme chromatique, qui abrège le travail et l'étude de la musique; de*

onze douzièmes on l'a réduite à un douzième; inventée et publiée par Charles Lemme, Paris, imprimerie de Firmin Didot, 1829. Brochure in-8° de 19 pages, avec un cahier de 10 planches in-4° obl., et un grand tableau. Le titre de cet opuscule ne promettait pas un ouvrage bien écrit; mais le fond était beaucoup plus singulier que la forme. Lemme ne s'était pas seulement proposé la réforme de la construction des pianos, mais celle de toute la musique. J'ai donné une longue analyse de son système dans le 5^e volume de la *Revue musicale* (p. 49 et suiv.) : je vais en présenter ici un aperçu pour ceux qui n'ont pas cet ouvrage.

Lemme, choqué par l'apparente irrégularité de la disposition des touches sur le clavier, en fabriqua où ce clavier était divisé par des touches blanches et noires qui se suivaient alternativement et dans un ordre régulier, depuis la note la plus grave jusqu'à la plus aiguë. Il ne s'était pas aperçu de l'inconvénient qui résulte précisément pour l'œil de cette régularité de disposition, l'exécutant ne pouvant plus discerner les notes au milieu de toutes ces touches qui ne sont point distinguées par groupes, comme dans les claviers ordinaires. D'ailleurs, des instrumens construits de cette manière auraient changé complètement l'art de jouer du piano, et auraient donné lieu à un nouveau système de doigter fort difficile. Les réformes de Lemme dans le système de la musique destinée au piano n'étaient ni moins radicales, ni moins embarrassantes. Il y conservait la différence des rondes, blanches, noires, etc., pour les valeurs des sons; mais ayant supprimé les dièses, bémols et bécarrés, il ne voulait indiquer les notes que par les touches blanches et noires, et il se servait pour cela de blanches un peu plus grosses que les blanches ordinaires, et de noires également plus fortes que les autres noires; en sorte que telle note, dont la valeur ne doit être que celle d'une noire, était représentée souvent dans son sys-

tème par une blanche distinguée seulement par la dimension, tandis qu'une blanche l'était par une noire. Il y avait beaucoup d'autres inconvénients, dont on peut voir le détail dans l'analyse citée plus haut. Ce système n'eut aucun succès, et Lemme ne vendit pas un seul de ses nouveaux pianos. Le chagrin qu'il en eut commença à déranger sa raison; de mauvaises spéculations achevèrent l'aliénation de ses facultés et le conduisirent à un état de démence complète. Il est mort à Charenton au mois d'octobre 1852, à l'âge de soixante-trois ans.

LEMME-ROSSI. V. ROSSI (LEMMÉ).

LEMOINE (ANTOINE-MARCEL), guitariste, naquit à Paris le 3 novembre 1765. Ses études musicales furent négligées, et ce qu'il apprit, il ne le dut qu'à lui-même. Son père, artiste dramatique, qui lui avait fait donner seulement quelques leçons de violon, le conduisit à Dôle, où le jeune Lemoine se maria à l'âge de seize ans et demi. De retour à Paris en 1781, il y fut bientôt engagé comme violoniste pour le théâtre de M^{lle} Montansier, à Versailles. Après deux ans passés dans cet emploi, il retourna encore à Paris, y vécut quelque temps en donnant des leçons de violon et de guitare, puis entra à l'orchestre du théâtre de Monsieur (1789) pour y jouer de l'alto. Quoiqu'il n'eût point appris les règles de l'harmonie, il était bon musicien d'instinct, et faisait peu de fautes lorsqu'il écrivait. Après la révolution, il fut chargé successivement de diriger les orchestres des théâtres Molière, Marenx et de la rue Culture Sainte-Catherine. Il arrangea pour ces théâtres la musique de beaucoup de vaudevilles. En 1795, il se fit éditeur de musique, et depuis lors il continua son commerce jusqu'à l'époque de sa mort. Il a cessé de vivre au mois d'avril 1817, à l'âge de cinquante-quatre ans. Lemoine a fait graver de sa composition environ vingt-cinq œuvres d'airs variés et de pots-pourris pour guitare seule ou guitare et violon.

Vers 1790 il avait publié une petite méthode pour guitare, Paris, Imbault, dont il fut fait plusieurs éditions. Il en écrivit une plus étendue en 1795, et en fut lui-même l'éditeur; elle eut aussi beaucoup de succès. Enfin, lorsque la guitare à 6 cordes, en forme de lyre, eut été mise en vogue (vers 1805), Lemoine fit pour cet instrument un nouveau traité élémentaire qu'il publia aussi sous le titre de *Méthode pour la guitare à 6 cordes*, Paris, H. Lemoine. Quelques années après, la méthode de Carulli fit oublier celle de Lemoine.

LEMOINE (HENRI), quatrième fils du précédent, né à Paris le 21 octobre 1786, est entré comme élève au Conservatoire de musique, dans le mois de floréal an vi (mai 1798). Ses premiers maîtres dans cette école furent M. Mathieu pour le solfège, et Nicodami pour le piano; puis il devint élève de M. Adam pour cet instrument. Quelque temps après il fut aussi admis dans une classe d'harmonie; mais des maladies et des mutations de professeurs retardèrent ses progrès, en le faisant passer alternativement sous la direction de MM. Berton, Éler, Dourlen, Catel, qui avaient chacun une méthode particulière pour l'enseignement de cette science. En 1805, M. Lemoine obtint au concours le deuxième prix d'harmonie; l'année suivante, le deuxième second prix de piano lui fut décerné; il eut le premier second prix au concours de cet instrument en 1807, et le premier en 1809. Longtemps après (1821), il a recommencé l'étude de l'harmonie sous la direction de Reicha, et c'est à ce professeur qu'il reconnaît devoir les connaissances qui lui ont permis de rédiger son *Traité d'harmonie pratique*. Depuis environ trente ans, M. Lemoine est un des professeurs de piano les plus activement occupés de Paris; il a formé de bons élèves. A la mort de son père, il lui a succédé comme éditeur de musique; c'est à lui qu'on est redevable de la publication des premiers ouvrages d'Héroid, de

Herz, et de la plus grande partie des œuvres de M. Bertini, entre autres de ses excellens sextuors et de son nonetto. Les principaux ouvrages de M. Lemoine sont : 1^o Sonate pour piano à quatre mains, Paris, H. Lemoine. 2^o Polonaise, op. 5, *idem, ibid.* 3^o *Étrennes*, sonatines faciles et doigtées pour le piano, *ibid.* 4^o Quelques œuvres de variations, *idem, ibid.* 5^o Différentes suites de petites pièces, *idem, ibid.* 6^o Plusieurs cahiers de contredanses et de valse pour piano et violon, ou piano à quatre mains, *ibid.* 7^o *Méthode pratique pour le piano*, 1^{re} édition, Paris, H. Lemoine, 1827, tirée à 6.000 exemplaires. 2^e édition, *ibid.*, 1857. 8^o *Traité d'harmonie pratique*, *ibid.*, 1836. 9^o *Solfèges élémentaires*, en société avec M. Carulli, *ibid.*, 1829.

LEMOINE (AIMÉ), professeur de musique à l'école royale des ponts et chaussées, d'après la méthode du méloplaste, est né à Paris en 1795. D'abord élève de Galin (*voyez* ce nom), inventeur de cette méthode, il devint ensuite son collaborateur pour sa propagation, et enseigna conjointement avec lui dans les écoles établies à Paris. Après la mort de son maître, il s'est efforcé de rendre la pratique plus utile par diverses modifications qu'il y a introduites. En 1824, il a publié à Paris, sous le titre de *Méthode du Méloplaste pour l'enseignement de la musique*, un nouveau tirage du livre de Galin intitulé *Nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique* (Bordeaux, 1818, in-8^o). En 1858, M. Lemoine a commencé la publication d'une nouvelle édition du même ouvrage, divisée en deux parties, dont la première traite de l'intonation, et la seconde du rythme; elle a pour titre : *Méthode du Méloplaste, par P. Galin, de Bordeaux. Nouvelle édition contenant de nouveaux développemens, de nouveaux tableaux, et un nouveau méloplaste à portée mobile*, Paris, chez Aimé Lemoine, 1 vol. in-8^o. M. Lemoine prépare en ce moment (1859) un traité

général de toutes les parties de la musique.

LEMOINE DE LIMAY (....), professeur de piano à Paris, ne paraît pas avoir été connu avant 1788, car son nom ne figure pas dans l'*Almanach musical* de cette année, publié par Framery, mais se trouve dans celui de l'année suivante. Gerber s'est trompé lorsqu'il a cru que ce musicien était le même que le compositeur *Lemoyne*. On a de Lemoine de Limay : 5 *sonates pour clavecin avec acc. de violon*, op. 1, Paris, chez l'auteur, 1788.

LEMOYNE (JEAN-BAPTISTE MOYNE, dit), fils d'un ancien consul, naquit le 5 avril 1751, à Eymet, dans le Périgord, et apprit la musique à Périgueux, sous la direction de son oncle, maître de chapelle à l'église cathédrale de cette ville. Plusieurs biographes français assurent qu'il se rendit ensuite à Berlin, pour y continuer ses études, à l'âge de quatorze ans; mais c'est une erreur démentie par les renseignemens que son fils a fournis pour le *Dictionnaire historique des musiciens* de Choron et Fayolle; car il y est dit que Lemoyne parcourut différentes provinces de France, en qualité de chef d'orchestre, avant de faire son voyage en Allemagne. Arrivé à Berlin, il y reçut des leçons de Grann et de Kirnberger pour la composition. Un de ses premiers essais fut une scène d'orage qu'il introduisit dans l'ancien opéra intitulé *Toinon et Toinette*, et qui fut applaudie. Le prince royal lui témoigna sa satisfaction de ce travail par le don d'une tabatière d'or remplie de frederies. Ce prince le nomma aussi second chef d'orchestre de son théâtre, et le jeune musicien eut de plus l'honneur d'être admis aux concerts du roi. Il continua ensuite ses voyages et visita la Pologne. A Varsovie il écrivit *Le Bouquet de Colette*, opéra français en un acte dans lequel l'actrice célèbre qui a été connue depuis sous le nom de M^{me} Saint-Huberty, débuta. Elle était devenue l'élève de Lemoyne, qui lui donna des leçons pendant

quatre ans. De retour en France, ce compositeur s'annonça comme élève de Gluck, et imita son style dans son *Électre*, grand opéra en 5 actes qui fut représenté en 1782. Deux chœurs et une scène, en récitatif, d'une rare énergie, furent applaudis dans cet ouvrage; mais la mélodie y était rare, âpre et sans charme; Lemoigne n'avait imité que les défauts de l'auteur d'*Alceste*, sans avoir, pour les faire oublier, ses sublimes beautés : les défauts firent tomber la pièce. Gluck ne montra point de générosité dans cette circonstance; car, après avoir gardé le silence jusqu'à ce que le sort d'*Électre* eût été décidé, il désavoua pour élève son auteur, dès qu'il le vit attaquer par les critiques comme un produit de son école. Lemoigne se vengea de ce dédain en étudiant la manière de Piccini et de Sacchini. Le résultat de ses méditations fut l'opéra de *Phèdre* qu'il fit jouer en 1786, et qui obtint un brillant succès dû peut-être autant au poème d'Hoffman et au jeu de M^{me} Saint-Huberty qu'au mérite de la musique. Grimm dit en parlant de cet ouvrage, dans sa *Correspondance littéraire* : « La facture des airs et « des accompagnemens ; le récitatif, sensiblement imité de celui de *Didon*, tout « prouve que le compositeur, abjurant son « système tudesque, s'est rapproché dans « cet ouvrage de l'école italienne autant « qu'il avait cru devoir s'en éloigner dans « son *Électre*. » Ce jugement a beaucoup de justesse. Lemoigne manquait de génie et ne pouvait être qu'imitateur. Plus tard il se fit aussi le copiste du style français dans *les Prétendus*, qui, malgré son succès, n'est pas moins une composition lourde et plate. Après le succès de *Phèdre*, Lemoigne fit un voyage en Italie; il revint à Paris au printemps de 1788, et depuis lors il ne cessa de travailler pour l'Opéra et pour le théâtre Favart jusqu'à sa mort qui arriva le 30 décembre 1796. La liste des compositions de ce musicien renferme celles dont les titres suivent : 1^o *Le Bouquet de Colette*, à Varsovie, en 1775, un

acte. 2^o *Électre*, en 5 actes, à l'Opéra de Paris, 1782. 3^o *Phèdre*, en 5 actes, au même théâtre, 1786. 4^o *Néphthé*, en 5 actes, *ibid.*, 1789. A la fin de la première représentation de cet opéra, Lemoigne fut demandé par le public : c'était la première fois que cet honneur était accordé à un musicien sur un théâtre français. 5^o *Les Prétendus*, en 2 actes, *ibid.*, 1789. Le mauvais goût qui régna longtemps en France a soutenu le succès de cette pièce pendant trente-cinq ans. Il a maintenant disparu de la scène, vraisemblablement pour toujours. 6^o *Louis IX en Égypte*, en 5 actes, *ibid.*, 1790. 7^o *Les Pommiers et le Moulin*, en un acte, *ibid.*, 1790. La musique de ce petit ouvrage, écrit dans le système du *Devin du Village*, manquait de verve et de gaieté. 8^o *Elfride*, en 3 actes, au théâtre Favart, 1792; pièce froide qui avait été refusée à l'Opéra, et qui tomba. 9^o *Miltiade à Marathon*, en un acte, ouvrage de circonstance joué à l'Opéra, en 1793. 10^o *Toute la Grèce*, tableau patriotique, *ibid.*, 1794. 11^o *Le Batelier, ou les vrais sans-culottes*, en un acte, au théâtre Feydeau, 1794. 12^o *Le compère Luc*, en un acte, *ibid.*, 1794. 13^o *Le Mensonge officieux*, en un acte, *ibid.*, 1795. Lemoigne a laissé en manuscrit : 14^o *Nadir, ou le dormeur éveillé*, en 5 actes, qui devait être joué à l'Opéra, et qui ne le fut pas parce que les décorations furent détruites dans l'incendie du magasin des *Menus-plaisirs*, en 1787. 15^o *Sylvius Nerva, ou la Malédiction paternelle*. 16^o *L'Île des Femmes*, en 2 actes, dont les répétitions furent interrompues par la mort de l'auteur. Les dernières productions de Lemoigne sont beaucoup plus faibles que les autres; elles nuisirent à sa réputation.

LEMOYNE (GABRIEL), fils du précédent, naquit à Berlin le 14 octobre 1772, et suivit son père à Paris à l'âge de neuf ans. Clément lui donna les premières leçons de clavecin et d'harmonie; il devint

ensuite élève d'Édelmann. Pianiste et compositeur médiocre, cet artiste n'a fixé sur lui l'attention pendant quelques années que par son association avec le célèbre violoniste Lafont dans les voyages qu'ils firent en France et dans les Pays-Bas, au commencement de ce siècle. De retour à Paris, Lemoyne s'y livra à l'enseignement et publia quelques œuvres pour le piano. Il est mort à Paris le 2 juillet 1815. La musique d'un petit opéra intitulé *L'Entresol*, joué au théâtre des Variétés en 1802, a été composée par lui en société avec M. Alexandre Piccinni. Il a fait jouer aussi deux autres opérettes aux théâtres des boulevards, mais il n'y a pas mis son nom. Ses principales compositions instrumentales sont : 1^o Premier concerto pour piano et orchestre, Paris, Leduc. 2^o Deuxième *idem*, op. 20, Paris, Frère. 3^o Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 12, *ibid.* 4^o Sonates pour piano et violon, op. 10 et 22, *ibid.* 5^o Duo pour 2 pianos, op. 16, *ibid.* 6^o Sonates pour piano seul, op. 1 et 19, *ibid.* 7^o Caprices, fantaisies, pots-pourris et rondeaux pour piano, environ dix œuvres, *ibid.* 8^o Romances avec accompagnement de piano, 4 recueils, Paris, chez l'auteur.

LENAIN (...), auteur inconnu d'un livre qui a pour titre : *Éléments de musique, ou abrégé d'une théorie dans laquelle on peut apprendre avec facilité l'art de raisonner et les principes de cette science : ouvrage utile aux commençans et à ceux mêmes qui ont des connaissances plus étendues*. Paris, Desaint, 1766, in-12.

L'ENFANT. Voyez BOUCHER (HECTOR).

LENGENBRUNNER (le P. JEAN), moine bénédictin au couvent de Tegernsée, dans la haute Bavière, florissait vers le milieu du seizième siècle. Il est auteur d'un livre intitulé : *Musices haud vulgare compendium, omnibus perdiscendi eam cupientibus quam utilissimum, nec non regulis ac exemplis musicalibus*

jucundum, in gratiam studiosæ juventutis fideliter congestum. Accessit et huic opusculo insigne quoddam fundamentum modulandi fistulis transversis (ut vocant) caput quam facillimum. Augsbourg, 1559, 7 feuilles. Cet ouvrage est, je crois, le plus ancien où il a été traité de l'art de jouer de la flûte traversière.

LENKER (CHRISTOPHE-MICHEL), facteur d'instrumens à Rudolstadt, fut un des premiers artistes de l'Allemagne qui fabriquèrent de grands pianos, et contribua à les propager par la bonté de ses instrumens. Il faisait aussi des clavecins qui étaient estimés autant que ceux de Silbermann. Il travaillait vers 1765, et l'on croit qu'il mourut avant 1790.

LENTZ (H.-G.), compositeur et pianiste allemand, paraît avoir séjourné à Paris depuis 1784 jusqu'en 1795, mais non comme professeur, car son nom ne figure pas dans les almanachs de musique de 1788 et 1789. Les événemens de l'année 1795 semblent l'avoir obligé à sortir de France. Il vécut quelque temps à Londres; puis, vers la fin de 1795, il retourna à Hambourg, où il prenait le titre de *membre de la société des arts et des sciences de Paris*. Le reste de sa vie est ignoré. On connaît sous son nom les productions suivantes : 1^o 1^{er} concerto pour le clavecin, op. 3, Paris, 1786. 2^o Deuxième *idem*, op. 6, *ibid.* 3^o Troisième *idem*, op. 7, *ibid.*, 1787. 4^o Trois trios pour clavecin, violon et basse, op. 5, *ibid.* 5^o Six *idem*, op. 8, *ibid.* 6^o Neuf sonates pour clavecin et violon, divisées en trois œuvres, *ibid.* 7^o Airs variés pour clavecin seul, *ibid.*, 1792. 8^o Préludes pour le piano. Londres, Broderip, 1794. 9^o Trois sonates, les deux premières avec flûte et basse, la dernière avec violon, op. 11, Londres, 1795. 10^o Six chansons allemandes avec accompagnement de piano, Hambourg, 1796. 11^o *O ma tendre musette*, varié pour piano, op. 12, Leipsick, Kühnel. On a aussi, sous le nom de Lentz, deux symphonies (la 1^{re} en ut mineur, et la 2^{me} en

solt); j'ignore si elles appartiennent au même musicien.

LENZ (J.-N.), organiste à l'église des Jésuites à Rotterdam, vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié de sa composition trois concertos pour le clavecin.

LENZ (LÉOPOLD), présentement acteur du théâtre royal de Munich et attaché à la cour de Bavière, né à Berlin, est encore jeune. Chanteur agréable, mais moins remarquable par son talent d'exécution que par les chansons allemandes qu'il a composées, il jouit d'une réputation méritée dans ce genre de musique. Ses productions ne se font pas seulement remarquer par l'élégance des mélodies et la justesse de l'expression, mais aussi par l'intérêt de l'accompagnement. Son premier recueil parut en 1826, à Augsbourg, chez Gombart. On cite particulièrement comme ses meilleurs morceaux les chants composés pour le *Faust* de Goethe. On compte jusqu'à ce jour environ quatorze recueils de chants publiés par Lenz.

Un autre compositeur du même nom a publié douze chants d'église à quatre voix avec orgue ou piano, op. 1, Munich, Sidler.

LEO (JEAN-CHRISTOPHE), facteur d'orgues, né à Stettin, vers le milieu du dix-septième siècle, s'établit à Augsbourg, et se fit connaître avantageusement en Allemagne par plusieurs orgues de bonne qualité, des clavicordes, des clavecins et des épinettes qui ont été recherchés.

LEO (JEAN-CHRISTOPHE), fils du précédent, né à Augsbourg, eut le titre de facteur d'orgues de l'électeur de Mayence et du margrave d'Anspach : celui-ci le chargea de l'inspection de toutes les orgues du pays. Dans sa jeunesse il construisit plusieurs instruments à Mayence, Bamberg, Anspach et dans la Suisse. Plus tard il retourna à Augsbourg, et y fit en 1721 l'orgue de l'église de Saint-Ulrich. Il a fait aussi des clavecins, des pantaléons et des carillons qui étaient estimés.

LEO (LÉONARD), compositeur célèbre et l'un des chefs de la belle école napolitaine du dix-huitième siècle, naquit à Naples en 1694, et fut baptisé à l'église *S. Vito degli Schiavi*. Après avoir appris dans son enfance les éléments de la musique, il alla à Rome dans sa jeunesse, et y devint élève de l'excellent maître Pitoni (*V. ce nom*), qui fut aussi le maître de Durante et de Feo. C'est donc à tort que Burney, Gerber et tous les copistes lui ont donné pour maître Alexandre Scarlatti. De retour à Naples à l'âge de vingt-trois ans, après avoir achevé toutes ses études, il y obtint en 1717 la place de maître de chapelle de l'église *Santa-Maria della Solitaria*. L'année suivante il fit son début au théâtre par *Sofonisbe*, opéra sérieux qui fut bien accueilli et dans lequel le caractère expressif du talent de Leo se fit déjà remarquer. Les biographies qui prétendent qu'il fut maître du Conservatoire de Lorette se trompent : c'est au Conservatoire de *La Pietà* qu'il fut d'abord attaché, puis il passa à celui de *Santo-Onofrio*, où il eut pour élèves quelques-uns des compositeurs les plus illustres du dix-huitième siècle, entre autres Jomelli et Piccinni. Il ne mourut pas en 1745, comme le dit Piccinni dans une courte notice sur son maître, où il s'est aussi trompé sur la date de sa naissance, ni en 1742, suivant l'assertion de Burney, mais en 1756, à l'âge de 62 ans, ainsi que le prouve l'inscription de son portrait, placé autrefois au Conservatoire de *La Pietà*, et qui est maintenant au collège royal de musique, à Naples. On trouva Leo la tête appuyée sur son clavecin, et l'on crut d'abord qu'il dormait; mais il avait été frappé d'apoplexie. Je dois dire cependant que l'abbé Bertini assure (*Diztion. stor. crit. degli scrittori di musica*, tom. 5, p. 19) que cet événement arriva en 1745, et que Leo était alors âgé de 51 ans. Il tenait ce fait de son père, qui avait été élève de ce grand artiste.

Leo partage avec son prédécesseur

Alex. Scarlatti, et ses contemporains Durante et Feo, la gloire d'avoir fondé l'école de Naples, d'où sont sortis pendant plus d'un siècle une multitude de compositeurs dramatiques de premier ordre. Lui-même ne fut pas seulement un grand professeur, mais un artiste du plus beau talent. Sa musique d'église n'a pas moins de majesté que celle de Durante et elle a plus de charme ; elle touche le cœur et lui imprime des élans de tendre dévotion. Son *Miserere* à deux chœurs est une composition aussi remarquable par l'élévation du sentiment qui l'a dictée que par la pureté du style, et l'on y retrouve des traces de la belle manière de l'école romaine où le compositeur a été élevé. Dans sa musique d'église en style concerté et accompagné, Leo conserve de la simplicité, et se fait admirer par la beauté de l'expression. Je citerai en ce genre, comme des modèles de perfection, l'*Ave maris stella*, à voix de soprano et orchestre, et son *Credo* à quatre : rien de plus beau n'existe dans ce style. Également remarquable dans sa musique de théâtre, Leo y est toujours noble, souvent pathétique et passionné, et c'est par des moyens fort simples qu'il y arrive à de grands effets. Piccini, assez bon juge pour n'être pas accusé d'avoir mis dans son opinion la partialité d'un élève pour son maître, accorde les plus grands éloges aux opéras de Leo, et cite particulièrement l'air *miserio Pargoletto*, de son *Demofoonte*, comme un modèle d'expression dramatique. Cet air est en effet de la plus grande beauté. Arteaga prodigue aussi les éloges à cet illustre musicien, dans son Histoire des révolutions du théâtre musical italien.

Il est douteux que toutes les productions de Leo soient maintenant connues. La liste suivante est tout ce que j'en ai pu recueillir. I. MUSIQUE D'ÉGLISE. 1° *Miserere* à 8 voix réelles en deux chœurs, sans orchestre. Reichardt en a publié un fragment dans son *Kunstmagazin*, et Choron en a fait paraître une belle édition, avec

une notice biographique. Paris, Ledue, 1808, in-fol. 2° Motet à voix de soprano avec accompagnement d'orgue obligé. 3° Motet (*Heu! nos miseros, etc.*) à 5 voix et orgue. 4° Messe à 5 voix (2 sopranos, alto, ténor et basse), avec orchestre. 5° *idem* à 5 voix (soprano, alto, 2 ténors et basse), avec orchestre. 6° Messe à quatre voix, avec orchestre. 7° *Dixit* à 5 voix et orchestre. 8° Autre *idem*, avec 2 violons, viole, 2 flûtes, 2 trompettes et orgue. 9° *Dixit* à deux chœurs et deux orchestres. 10° *Dixit* à 4 voix et orgue. 11° *Credo* à 4 voix et orchestre. 12° *Te Deum* à 4 voix et orchestre. 13° *Magnificat* à 4 voix, deux violons et orgue. 14° *Magnificat* à 5 voix et orchestre. 15° *Cantata per il glorioso S. Fidenzio Ferrari o sia motetto a 5 voci con stromenti*. 16° *Cantata per il miracolo del glorioso S. Gennaro a 5 voci e grande orchestra*. 17° Motetto : *Jam surrexit dies gloriosa*, à 5 voix et orchestre. La plupart de ces ouvrages existaient en manuscrits originaux de Leo chez le maître de chapelle Reichardt ; ils ont passé depuis lors dans la bibliothèque de feu M. Poelchau. Les autres sont chez M. l'abbé Sautini, à Rome. 18° *Miserere mei* à 4 voix et orgue. 19° *Ave maris stella* pour voix de soprano, 2 violons, viole et orgue. Gravé à Paris, chez Porro. 20° *Santa Elena al Calvario*, oratorio en deux parties. Ouvrage excellent, et l'une des plus belles productions de Leo. 21° *Cain et Abel*, *idem*. Cramer a donné une analyse de cet oratoire dans son *Magasin de musique*. II. OPÉRAS. 22° *Sofonisbe*, à Naples, 1718. 23° *Lucio Papirio*, *ibid.*, 1719. 24° *Cajo Gracco*, 1720. 25° *Artaserse*. 26° *Tamerlano*, Rome, 1722. 27° *Arianna e Tesco*, cantate à 2 voix. 28° *Timocrate*, Venise, 1725. 29° *L'Olimpiade*. Deux morceaux de cet ouvrage, c'est-à-dire le duo *Nei giorni tuoi felici*, et l'air *Non so donde viene*, ont eu beaucoup de célébrité en Italie : ils sont très-remarquables par l'expression de leurs mélodies. 30° *Demofoonte*, où l'on

trouve le bel air *misero Pargoletto*. 31^o *Andromacca*. 32^o *Le Nozze di Ercole e Iole*, cantate à trois voix. 33^o *Catone in Utica*, 1726. 34^o *Ciro riconosciuto*, 1727. 35^o *Argene*, 1728. 36^o *Achille in Sciro*. 37 *Le Nozze di Psiche con Amore*. 38^o *La Zingarella*, intermède, 1731. 39^o *La Clemenza di Tito*, 1735. 40^o *Bajazette*. 41^o *Il Cioè*, opéra bouffe. 42^o *Siface*, 1737. 43^o *Componimento pastorale*, en deux parties. 44^o *Serenata per le Spagna*, en deux parties. 45^o Sérénade, partition originale non achevée, chez Reichardt. 46^o *Festa teatrale*, 1749. 47^o *La contesa dell'amore e della virtù*, 1740. 48^o *Vologeso*, 1744. III. OUVRAGES D'ÉTUDE. 49^o *Partimenti*, basses chiffrées pour l'étude de l'accompagnement. 50^o Solfèges pour voix de basse. 51^o *Principi di musica*, en manuscrit.

LEO (FRANÇOIS), compositeur italien, fut connu en Allemagne, vers 1754, par un opéra intitulé : *Il Turco finto*.

LEO (GEORGES), est auteur d'un concerto pour la flûte d'amour, qu'on trouvait en manuscrit en Allemagne vers 1758.

LÉON DE SAINT-LUBIN. Voyez SAINT-LUBIN.

LEONARDA (ISABELLE), religieuse au couvent de St^e-Ursule à Novare, florissait dans la seconde moitié du 17^e siècle. Elle n'est connue que par une collection de messes et de motets qu'on trouve à la bibliothèque du roi, sous ce titre : *Messe a quattro voci concertate con stromenti, e motetti a una, due e tre voci, pure con stromenti, d'Isabella Leonarda madre vicaria nel nobilissimo collegio de S. Orsola in Novara, opera decima ottava*. Bologne, 1696, in-4^o.

LEONARDI (ANTOINE), musicien et grammairien, né à Pise, a vécu dans le quinzième siècle. Manni rapporte, dans son livre *Della disciplina del canto ecclesiastico antico* (p. 21), une épitaphe qui se trouve dans le *Campo-Santo* de Pise, et qui est ainsi conçue : S. P. LEONARDI MAGISTRI DE PISIS GRAMMATIC

MUSICÆQUE PROFESSORIS ET HEREDUM SUORUM. MCCCCLVII. On ne connaît rien jusqu'à ce jour des productions de Leonardi.

LEONHARD (JEAN-CHRISTOPHE). On a sous ce nom une dissertation intitulée : *Quæ scholæ Gottingensis, quæ modo paedagogii, modo gymnasii nomine quondam insignita est, cantus figurales, ab suo ortu, ordine recensentur, eorundemque vitis nonnullæ scholæ pariter de urbis fata inseruntur*. Getttingue, 1745.

LEONI (LÉON), maître de chapelle, non à Vienne, comme il est dit dans le *Dictionnaire historique des musiciens* de Choron et de Fayolle, ni à Venise, comme on le prétend dans le *Lexique universel de musique*, publié par M. Schilling, mais à l'église cathédrale de Vicence. Il paraît être né au plus tard vers 1560, car il fut au nombre des compositeurs déjà célèbres qui, en 1592, dédièrent un recueil de psaumes à 5 voix à Palestrina, comme un hommage dû à la supériorité de son génie et de son talent (Voyez à ce sujet le *Saggio fondam. prat. di contrap.* du P. Martini, t. 2, p. 74). On trouve aussi de ses madrigaux à six voix dans le recueil de divers auteurs intitulé *Il trionfo di Dori*, et publié à Venise, chez Gardane, en 1596, ainsi que dans celui qui a pour titre *Madrigali pastorali a sei voci*, publié à Anvers, chez Pierre Phalèse, en 1604. On a imprimé de Leoni : 1^o *Il primo libro de' madrigali a cinque voci*, Venise, Gardane, 1601. 2^o *Il primo libro de' motetti a sei voci*, ibid., 1605. 3^o *Il primo libro de' Motetti a 8 voci*, ibid., 1608. in-4^o. 4^o *Prima parte dell'aurea Corona ingemmata d'armonici concerti, raccolta di madrigali a 4, 5, 6 voci*. Venise, 1615, in-4^o. 5^o *Salmi a 8 voci*, ibid., 1625. in-4^o. Sur la plupart de ses œuvres, Leoni prend le titre de : *Academico olimpico*.

LEOPOLD (GEORGE-AUGUSTE-JULES), né à Leimbach, le 17 octobre 1755, mort le 8 juillet 1827, a publié un petit écrit qui a pour titre : *Pensées et conjectures*

sur l'histoire de la musique, Stendal, 1780, in-8° de 39 pages.

LEPILEUR D'APLIGNY (...); Voyez PILEUR D'APLIGNY (LE).

LEPIN (...), claveciniste et compositeur, vivait à Paris, vers 1780. Il a exécuté au concert spirituel plusieurs concertos pour le clavecin, et en a fait graver six séparés, à Paris, chez Boyer (Naderman). Gerber s'est trompé en lui attribuant un petit opéra, qui appartient à Lépine (Voy. l'article suivant).

LÉPINE (...), musicien peu connu qui a composé la musique d'un opéra intitulé : *Acys et Galatée*, représenté au théâtre des Beaujolais, en 1787.

LEPREUX (l'abbé), maître de musique de la Sainte-Chapelle, à Paris, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a fait exécuter quelques messes avec orchestre, de sa composition, et a donné au concert spirituel, en 1787, un *Te Deum* dont on a fait l'éloge, et dans la même année l'oratorio intitulé : *Les Fureurs de Saül*. Enfin, le 12 novembre, il a donné à la Sainte-Chapelle du palais une messe solennelle avec orchestre, pour la rentrée du parlement. Framery dit, dans son *Almanach musical* de 1788 (p. 4), que cet ecclésiastique était déjà connu par un grand nombre de compositions estimables. L'abbé Lepreux était chargé de l'éducation musicale des enfans de chœur de la Sainte-Chapelle.

LERICHE (JEAN-BAPTISTE), violoniste, s'est fait entendre avec succès au Concert spirituel, en 1789, dans un concerto (*en la*), qui a été gravé à Paris, chez Sieber. On a aussi de cet artiste : six airs variés pour violon, Paris, Boyer ; 24 petits duos pour deux violons, op. 4, Paris, Sieber.

LEROUX (JEAN-JACQUES), médecin et littérateur, né à Sèvres, près de Paris, le 17 avril 1749, est mort du choléra le 10 avril 1852. En 1791, il fut nommé officier municipal de la commune de Paris ; plus tard il se retira de l'administration et des affaires publiques pour se vouer à

la médecine. Pendant vingt-sept ans, il fut professeur de clinique à la faculté de Paris. On lui doit plusieurs ouvrages relatifs à la science qu'il cultivait. Comme membre de la commune de Paris, il a publié : *Rapport sur l'Opéra, présenté au corps municipal, le 17 août 1791*. Paris, 1791, 98 pages in-8°.

LEROY ou LE ROY (GUILLAUME), musicien français de la chapelle de Louis XII, succéda à Bardemont, autre musicien de la chapelle, le 17 septembre 1511, en qualité de chanteur basse. Dans le recueil publié par Attaignant, sous ce titre : *Liber septimus XXXIII trium, quatuor, quinque et sex vocum, modulus Domini adventus, etc.*, (Paris, 1555, petit in-4° obl.), on trouve un motet de Le Roy sur le texte : *O oriens*, à cinq voix.

LEROY ou LE ROY (ADRIAN ou ADRIEN), luthiste et compositeur français, peut être parent du précédent, établi à Paris, vers 1550, une des plus célèbres imprimeries de musique de cette époque. La Borde s'est trompé lourdement en disant que LEROY fut le premier qui eut une imprimerie de musique, car Attaignant imprimait des œuvres et des recueils de musique plus de vingt-cinq ans avant lui ; cependant La Borde a été copié sans examen dans le *Dictionnaire historique des musiciens*, par Choron et Fayolle. Leroy imprima d'abord seul, avec les premiers caractères que Guillaume Le Bé grava et fonda en 1540. En 1551 il épousa la sœur de Robert Ballard et s'associa avec son beau-frère, qui était attaché au service de la cour, et qui obtint par ses protecteurs, pour la nouvelle société, la charge de *seul imprimeur de la musique de la chambre, chapelle et menus plaisirs du roi*, par lettres patentes de Henri II, en date du 16 février 1552. Il y a lieu de croire que dans cette association Leroy, excellent musicien, s'occupait du choix des ouvrages à imprimer, de leur correction, et de ses propres travaux comme compositeur et comme exécutant, tandis que son beau-

frère était chargé des détails du matériel et du négoce. Le nom d'Adrien Leroy est joint à celui de Robert Ballard sur le titre de tous les ouvrages qui furent imprimés dans leur maison jusqu'en 1588, mais il disparaît en 1589, et depuis cette époque on ne trouve plus que celui de Ballard seul; il y a donc lieu de croire que Leroy mourut vers la fin de 1588 ou au commencement de l'année suivante. Leroy était estimé des artistes à cause de son mérite personnel, et entretenait des relations avec les musiciens célèbres de son temps. Ce fut chez lui que Roland De Lattre, ou de Lassus, descendit et demeura, lorsqu'il se rendit à Paris en 1571.

Adrien Leroy et Robert Ballard ont publié, depuis 1551 jusqu'en 1568, vingt livres de *Chansons nouvellement composées en musique à quatre parties, par bons et excellents musiciens*; on y trouve plusieurs morceaux de Leroy; entre autres, dans le septième livre, la chanson à quatre voix, *En un chasteau*, qui est fort bien faite. Deux ouvrages ont fait surtout connaître avantageusement cet artiste; le premier a pour titre : *Instruction de partir toute musique des huit divers tons en tablature de luth*. Paris, Adrian Leroy et Robert Ballard, 1557, in 4° obl. Édition très-rare, qui n'est citée par aucun auteur, et dont je ne connais que l'exemplaire que je possède. Une deuxième édition a paru chez les mêmes imprimeurs en 1576, et une troisième en 1585. Il a été fait deux traductions anglaises du livre de Leroy; la première est intitulée : *A briefe and easie instruction to learne the tablature, to conducte and dispose the hande unto (sic) the lute. Englished by J. Alford; with a cut of the lute*. London, 1568, in-4°. La deuxième a paru sous ce titre : *A briefe and plaine instruction to set all musicke of eight divers tunes in tablature for the lute; with a briefe instruction how to play on the lute; with certain easie lessons for that purpose; and also a third booke,*

containing divers new excellent tunes. All first written in French, and now translated into English, by F. Ke, gentleman. London, 1574, in-4°. Baron ne paraît avoir connu ni Adrien Leroy, ni son livre, car il n'en parle point dans son traité historico-théorico-pratique sur le luth. Le second livre d'Adrien Leroy est une méthode pour apprendre à jouer de la guitare, intitulée : *Briefve et facile instruction pour apprendre la tablature, à bien accorder, conduire et disposer la main sur la guiterne*. Paris, Ad. Leroy et Robert Ballard, 1578, in-4°. Je crois qu'il doit y avoir des éditions antérieures à celle-ci.

LEROY (ÉTIENNE), chanteur renommé sous le règne de Charles IX, était chargé du rôle de Mercure dans le spectacle que ce prince fit représenter quatre jours avant la Saint-Barthélemy, en 1572.

LEROY (EUGÈNE), dit ROY, mort à Paris en 1816, à l'âge d'environ quarante-cinq ans, avait été musicien dans plusieurs régimens, et jouait de presque tous les instrumens. Dans les dernières années de sa vie, il était second chef d'orchestre des bals champêtres de Tivoli. Leroy fut longtemps chargé de faire pour les marchands de musique de Paris des arrangemens d'après des thèmes populaires ou des mélodies d'opéras nouveaux, et d'écrire des petites méthodes pour divers instrumens. Après sa mort, qui resta ignorée, on se servit encore longtemps de son nom pour diverses publications mercantiles; en sorte que *Leroy* ou *Roy* est, pour beaucoup de ces ouvrages, un pseudonyme. On a sous son nom : 1° Des marches, des valse et des allemandes pour 2 violons. 2° *idem* pour la flûte. 3° *idem* pour clarinette. 4° Des thèmes variés pour divers instrumens solos. 5° *Récréations champêtres* ou duos et solos pour flageolet. 6° *Potpourris* pour piano. Il y a de ces morceaux gravés chez presque tous les éditeurs de Paris. 7° Petite méthode de flûte, Paris, Pleyel et Viguerie; 8° Principes de flûte.

Paris, Frère. 9^e Méthode de flageolet, Paris, chez tous les marchands de musique. 10^e Nouvelle méthode de flageolet, sans clefs et avec clefs, Paris, Janet. 11^e Petite méthode de flageolet, Paris, P. Petit. 12^e Petite méthode de clarinette, Paris, Pleyel. La plupart de ces ouvrages ont été traduits en allemand.

LESCHEN (GUILLAUME), facteur de pianos de la cour impériale et bourgmeister à Vienne, est né le 27 octobre 1781 à Graue, dans le Hanovre. Après avoir appris les élémens de sa profession chez différens artistes de son pays, il voyagea pour perfectionner son habileté. En 1805 il arriva à Vienne et travailla dans les ateliers de Kœnick et Brodmann, qui avaient alors de la réputation. Après cinq années, il obtint la naturalisation de bourgeoisie et la maîtrise dans cette ville. Le titre de facteur de la cour lui a été conféré en 1850. Les grands pianos de cet artiste sont comptés parmi les meilleurs instrumens de Vienne, et ceux de Conrad Græff sont, dit-on, les seuls qu'on puisse leur opposer pour la puissance du son et la légèreté du mécanisme. Leschen expédie chaque année un grand nombre de ses pianos à l'étranger, particulièrement en Amérique et dans l'Inde.

L'ESCLUSE (GEORGE DE), premier chapelain ou maître de la chapelle du roi de France, occupait cette place en 1480, suivant le *compte des gens de chapelle* de Louis XI, depuis le 1^{er} octobre 1480 jusqu'au 31 septembre 1485. On ignore s'il conserva sa place sous le règne de Charles VIII, car il n'existe pas d'état nominatif des chantres de la chapelle de ce prince : du moins je n'en ai pas trouvé. On voit, dans le compte cité précédemment, que les appointemens de George de L'Escluse étaient de 180 livres tournois ; or, l'ordonnance royale du 2 novembre 1475 sur les monnaies avait fixé la valeur de la livre tournois à 5 francs 5 centimes ; le traitement du premier chapelain ne s'élevait nominativement qu'à la somme

de 909 francs d'aujourd'hui ; mais la différence du prix des denrées portait à peu près la valeur à 4,000 francs (voyez la *Revue musicale*, t. XII, p. 256).

LESCOT (....), né à Nantes vers 1757, fut d'abord maître de musique de l'église cathédrale de cette ville, puis alla en 1760 remplir les mêmes fonctions à Auch. En 1775 il se rendit à Paris et y entra à l'orchestre de la Comédie italienne, où il a fait représenter, en 1789, *La Nègresse*, opéra-comique en un acte. Il avait écrit précédemment plusieurs messes, et avait composé les paroles et la musique de *L'Amour et l'Hymen*, prologue, représenté à Auch, en 1761, et de *La Fête de Thémire*, pastorale en un acte, jouée dans la même ville et dans la même année. On a aussi de Lescot un *Recueil portatif de chansons en musique*, Paris, 1765, in-8^o.

LESCUREL (JENANNOT), musicien français du commencement du quatorzième siècle, a été inconnu à tous les historiens de la musique. Un manuscrit du roman allégorique et satirique de *Fauvel*, qui se trouve à la Bibliothèque du roi à Paris (in-fol. max., n^o 6812 de l'ancien fonds), et que j'ai fait connaître par une notice très détaillée dans la *Revue musicale* (t. XII, n^o 54), contient des *balades*, *rondeaux* et *dits entés sur refrains de rondeaux*, composés par ce musicien. J'ai démontré dans ma notice sur ce manuscrit qu'il a été exécuté entre les années 1516 et 1521, en sorte que l'époque où Lescurel a écrit les morceaux qui y sont contenus est antérieure à cette dernière date. J'ai fait connaître aussi dans ma notice, la musique d'un *rondelet* de ce musicien dans sa notation originale, avec sa traduction en notes modernes. Ce rondeau, dont les premiers vers sont :

A vous douce débonnaire
ai mon cuer donné.

est d'abord à voix seule (folio 57 du manuscrit), puis à trois voix, avec la mélodie

dans la partie intermédiaire. C'est un morceau très-remarquable sous plusieurs rapports, et du plus grand intérêt, à cause de son époque. L'harmonie en est beaucoup plus pure que dans d'autres compositions plus modernes, quoiqu'on y trouve quelques successions de quintes et d'octaves. Les ornemens ou *fioritures* y abondent et présentent cette singularité que la plupart sont harmonisés dans les différentes parties.

LESEBERG (JOACHIM), prédicateur et chanoine à Wonstorp, au commencement du dix-huitième siècle, a publié une dissertation intitulée : *Oratio de honestorum conviviorum, cum primis musicorum ipsiusque Musices jucunditate et utilitate*, Hagæ Schaumburgicorum, 1616, in-4°.

LESNE (M^{lle}), professeur de solfège et de piano à Paris, a fait imprimer une méthode élémentaire de musique intitulée : *Grammaire musicale basée sur les principes de la grammaire française*, Paris, Pacini, 1820, 64 pages in-4°. Quoique cette édition soit annoncée comme la deuxième, il n'y en a jamais eu qu'une ; le frontispice seul a été changé. L'auteur de la *Grammaire musicale* s'est servi de tous les termes de la grammaire générale pour expliquer ceux de la musique ; ainsi, dans son livre, les lettres sont représentées par les sons, l'alphabet par la gamme, les articles par les clefs ; les figures de notes sont les substantifs, les dièses, bémols et bécarrés les adjectifs ; les mesures sont des verbes, parce qu'elles ont des temps, etc. Rien de tout cela n'a de base réelle ni d'utilité ; ce n'est qu'un jeu de mots.

LESSEL (FRANÇOIS), pianiste et compositeur, né à Varsovie vers 1780, a fait ses premières études de musique sous la direction de son père, compositeur, au service du prince Czartoriski. En 1800 il alla à Vienne et acheva de s'y instruire dans l'art d'écrire, sous les yeux de Haydn qui ne reconnaissait pour ses élèves que Pleyel, M. Nenkomu et lui. De retour à

Varsovie en 1810, Lessel y donna avec succès quelques concerts, et se livra à la composition et à l'enseignement. Il se trouvait encore dans sa ville natale en 1820 ; mais depuis cette époque, on n'a plus eu de renseignemens sur sa personne ni sur ses travaux. On connaît sous son nom : 1° Ouverture à grand orchestre (en ut), op. 10. Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Concerto pour piano, op. 14, *ibid.* 3° Adagio et rondeau à la polonaise pour piano et orchestre, op. 9. *ibid.* 4° Pot-pourri pour piano et orchestre, op. 12. *ibid.* 5° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 5. *ibid.* 6° Fugue pour piano à quatre mains, op. 11. *ibid.* 7° Sonates pour piano seul, op. 2 et 6, Vienne, Weigl et Haslinger. 8° Fantaisies pour piano, op. 8 et 13. Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 9° Douze danses allemandes pour piano, Vienne, Haslinger. 10° Trois duos concertans pour 2 flûtes, op. 1. Vienne, Haslinger. 11° Duo et variations pour 2 flûtes sur un thème de *Faniska*. *ibid.*

LESSING (GOTTHOLD-EPHRAÏM), célèbre littérateur allemand, né au mois de janvier 1729 à Kamenz, petite ville de la Lusace, ou, suivant d'autres renseignemens, à Paserwalk, dans la Poméranie, fut guidé dans ses premières études par son père, ministre luthérien et savant estimable. A l'âge de douze ans, il entra dans l'école de Meissen, puis il alla compléter son instruction à l'université de Leipsick. Il habita long-temps Berlin, visita les principales villes de l'Allemagne, et, en 1770, il accepta la place de bibliothécaire à Wolfenbüttel. Trois ans après il entreprit un voyage pour rétablir sa santé, et il accompagna le duc Léopold de Brunswick dans le nord de l'Italie. De retour à Wolfenbüttel, au commencement de 1774, il y passa le reste de ses jours, et y mourut le 15 février 1781, à l'âge de 52 ans. Lessing est un des écrivains dont les opinions et le talent ont exercé l'influence la plus active sur la littérature allemande du dix-

huitième siècle; mais l'appréciation de ses ouvrages n'appartient pas à la *Biographie universelle des musiciens*. Il n'y est cité que pour ceux dont les titres suivent, et dans lesquels il a traité de quelques parties de la musique. 1^o *Kleine Schriften*, etc. (Bagatelles, ou petits écrits), Berlin, 1755 à 1756, in-12. On y trouve un fragment d'un poëme didactique sur les règles des arts et des sciences, particulièrement de la poésie et de la musique. 2^o *Dramaturgie de Hambourg*. Hambourg, année 1767, in-8^o, pages 201-216.

LESTOCART (PASCAL DE), musicien français établi à Lyon, dans la seconde moitié du seizième siècle, a publié de sa composition : 1^o *Octonaires de la vanité du monde à trois, quatre, cinq et six voix*, Lyon, Barthélemy Vincent, 1582, in-4^o obl. Les vers de cet ouvrage, composés par La Roche Choudieu, ont été remis en musique par Claude Lejeune. 2^o *Les Psaumes en vers latins et français, mis en chant à quatre parties, distingués en plusieurs livres, en forme de motets*, ibid. 3^o *Mélanges de chansons latines et françaises*.

LESUEUR (....), maître de chapelle à Rouen, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a fait exécuter, le 9 septembre 1685, chez les dominicains de cette ville, une messe et une symphonie lugubre de sa composition.

LESUEUR (JEAN-FRANÇOIS), compositeur et écrivain sur la musique, né à Drucat-Plessiel, près d'Albeville, le 15 janvier 1765, d'une ancienne famille du comté de Ponthieu, fut admis à l'âge de sept ans à l'école de la maîtrise d'Albeville. Peu de mois après il entra comme enfant de chœur à la cathédrale d'Amiens. C'est là qu'il fit pendant sept ans à peu près toutes ses études pratiques de musique, et qu'il apprit les élémens des langues latine et française. Sorti de cette maîtrise à l'âge de quatorze ans, il entra au collège d'Amiens pour y faire sa rhétorique et sa philosophie; mais il n'acheva point ses

études, parce que la place de maître de musique de la cathédrale de Sézai lui fut offerte dès qu'il eut atteint l'âge de seize ans. Il alla en prendre possession en 1779; six mois après, il quitta cet emploi pour celui de sous-maître de musique à l'église des Saints-Innocens de Paris. Ce fut alors qu'il reçut quelques notions d'harmonie chez l'abbé Roze, qui ne pouvait lui enseigner autre chose, n'ayant fait lui-même que d'assez faibles études. Tout ce que Lesueur acquit ensuite de connaissances dans l'art d'écrire, il le dut à lui-même et à ses propres observations. En 1781, il quitta l'église des Innocens pour la place de maître de musique de la cathédrale de Dijon; deux ans après, il accepta une position semblable au Mans; mais malgré les avantages qui lui furent offerts pour conserver celle-ci, il l'abandonna en 1785, pour la direction du chœur de Saint-Martin de Tours. Appelé à Paris, en 1784, pour faire exécuter plusieurs morceaux de sa composition au concert spirituel, il y obtint la maîtrise des Saints-Innocens, sur la recommandation de Gessec, de Grétry et de Philidor. Sacchini était alors à Paris; le jeune maître de chapelle de l'église des Innocens lui inspira de l'intérêt; il revit quelques-uns de ses ouvrages et lui conseilla d'écrire pour le théâtre. Devenue vacante, la place de maître de musique de la cathédrale de Paris fut mise au concours en 1786, et Lesueur, qui s'était mis sur les rangs, l'emporta sur ses rivaux et fut mis en possession de cet emploi. La règle l'obligeait à prendre le petit collet pour en remplir les fonctions; il dut s'y soumettre, et dès lors il fut connu sous le nom d'*abbé Lesueur*, quoiqu'il n'ait jamais été dans les ordres.

Agé de vingt-trois ans, et n'ayant obtenu jusque-là que d'éphémères succès, le jeune artiste n'était point connu du public; mais dès ce moment, ses travaux prirent une direction qui fixa sur lui l'attention, et dont il ne s'est plus écarté jusqu'à la fin

de ses jours. Ses pressantes sollicitations avaient obtenu de l'archevêque de Paris et du chapitre de Notre-Dame qu'une musique à grand orchestre fût établie dans cette église pour les fêtes solennelles; les moyens d'exécution que lui présentait cette réunion de voix et d'instrumens lui permirent de réaliser ses vues concernant la musique d'église, et de faire entendre des motets qui excitèrent une assez vive sensation. Les études de Lesueur avaient été faibles, parce que les circonstances n'avaient pas été favorables pour qu'il en fit de meilleures. D'ailleurs, il n'y avait réellement pas d'école en France dans sa jeunesse; les doctrines et les beaux modèles des grandes écoles d'Italie y étaient absolument inconnus. C'était donc en lui-même qu'il devait chercher le principe de sa direction, et son instinct le conduisit à le trouver dans l'imitation, et lui fit considérer la musique descriptive comme la meilleure, quel que fût l'objet de sa destination. Il est rare que les convictions de la jeunesse accompagnent un artiste dans les travaux de toute sa vie, sans être modifiés par sa propre expérience ou par des influences étrangères; mais la suite de cette notice fera voir que ces convictions furent inébranlables dans l'esprit de Lesueur, et que le principe d'imitation qui le guidait dans ses premiers travaux le dirigeait encore au terme de sa carrière. C'est une considération qu'il ne faut point perdre de vue, si l'on veut apprécier avec justesse la valeur des œuvres de ce compositeur, et lui assigner la place qui lui appartient dans l'histoire de l'art de son temps.

Dans les années 1786 et 1787, la foule se pressa à l'église Notre-Dame pour entendre les motets de Lesueur; les journaux de ce temps émièrent des jugemens divers sur le mérite de ces morceaux, particulièrement sur un *Regina cæli*, sur un *Gloria in excelsis*, et sur une ouverture (nouveau inouï) que le nouveau maître de

musique. Les gens du monde approuvaient fort cette musique brillante; d'autres la condamnaient comme peu convenable à la majesté du culte, au recueillement de la prière; parmi ceux-ci, les plus emportés appelaient la musique de Notre-Dame *l'Opéra des gueux*. Lesueur, persuadé qu'il était nécessaire qu'il expliquât sa pensée, et qu'il fit connaître l'objet qu'il se proposait dans sa réforme de la musique d'église, fit paraître, au mois de février 1787, un écrit intitulé : *Essai de musique sacrée, ou musique motivée et méthodique, pour la fête de Noël, à la messe du jour*. Paris, Hérissant, broch. in-8°. Il y exposait ses vues, à l'occasion de la messe qu'il avait fait exécuter le 25 décembre 1786, premier jet de sa *Messe de Noël*, une de ses productions les plus originales. Le succès de cet écrit ne réalisa pas ses espérances. Dans un pamphlet anonyme, daté de l'*Ile des chats fourrés*, on attaqua avec violence le principe d'une musique qui transformait l'office divin en un spectacle, et l'on accusa Lesueur de s'être servi de la plume d'autrui pour écrire son Essai. Il répondit par une théorie plus étendue de son système dans un ouvrage qui a pour titre : *Exposé d'une musique une, imitative, et particulière à chaque solennité, où l'on donne les principes généraux sur lesquels on l'établit, et le plan d'une musique propre à la fête de Noël*. Paris, V^e Hérissant, 1787, in-8°. La préface de ce livre ne laisse aucun doute sur l'objet que se proposait Lesueur, car il dit en termes exprès, à propos des messes qu'il avait écrites pour Noël, Pâques, Pentecôte, l'Assomption, qu'il veut rendre la musique d'église *dramatique et descriptive*. Ce système était certainement une grave erreur, car la prière est un acte de dévotion, où l'âme s'efforce de s'isoler des passions humaines, et conséquemment du principe dramatique, pour s'élever jusqu'à Dieu, principe de toute sagesse. Et c'est pour avoir parfaitement compris ce dernier principe, que Palestrina et les

grands maîtres de son école ont, dans la musique d'église, une incontestable supériorité sur tous les autres compositeurs.

Dans le même temps où Lesueur publiait ses livres et faisait exécuter sa musique d'église, il présenta au comité de l'Académie royale de musique son *Télémaque*, grand opéra en 5 actes qui fut reçu pour être représenté; mais après plusieurs années passées en sollicitations infructueuses, il fut obligé de retirer son ouvrage et de rendre deux mille francs qu'il avait reçus à titre d'avances. Ce même opéra fut arrangé plus tard pour le théâtre Feydeau au moyen de la suppression du récitatif. D'autres tracasseries commencèrent pour lui dans le même temps. Le penchant qu'il laissait percer pour le théâtre et sa résistance aux désirs de l'archevêque et du chapitre de Notre-Dame, pour qu'il entrât dans les ordres, lui nuisirent dans l'esprit des chanoines, dont le plus grand nombre désapprouvaient sa nouvelle musique comme trop mondaine et trop dispendieuse. Pendant les vacances de 1787, on profita de son absence pour la supprimer et rétablir l'ancien usage des messes composées pour des voix et des violoncelles et contrebasses. Lesueur n'avait accepté la maîtrise de la cathédrale qu'à la condition d'y réaliser ses idées de musique nouvelle; l'affront qui lui était fait en cette circonstance le détermina à se retirer. Ce ne fut pas le seul chagrin qu'il eut alors, car à l'occasion de discussions qui s'élevèrent entre lui et le grand chantre de Notre-Dame pour le règlement des comptes de dépenses du chœur et de l'orchestre, ses ennemis prétendirent qu'il avait été chassé honteusement, et publièrent un pamphlet où sa probité était attaquée de la manière la plus violente. Roquefort possédait un exemplaire de cet abominable libelle, qui avait pour titre : *Dessert des plats de son métier que M. l'abbé L*** a fait servir à son E. Monseigneur l'archevêque de Paris et à messieurs du chapitre*

de la métropole (sans nom de lieu ni d'imprimeur), une demi-feuille in-8°. Il ne fallut pas moins qu'un mémoire, publié par un conseiller au parlement, ami du jeune compositeur, et les certificats honorables des chanoines de Notre-Dame, pour lui rendre favorable l'opinion publique, un instant égarée dans cette affaire. Mais tel est l'effet de la calomnie, qu'il en reste toujours quelque chose. Longtemps après, Lesueur, engagé dans de nouvelles discussions, vit reproduire par ses ennemis ces injurieuses imputations. Fatigué de ces intrigues et découragé par la calomnie, il se retira à la campagne chez M. Bochart de Champagny, vers la fin de 1788, et y passa quatre années, les plus heureuses de sa vie, uniquement occupé de composition. La mort de son bienfaiteur le ramena à Paris, en 1792. L'année suivante il fit représenter au théâtre Feydeau *La Caverne*, opéra en 5 actes, dont le succès fut populaire; suivi, en 1794, de *Paul et Virginie*, ouvrage froid et rempli de longueurs, mais où l'on remarque de beaux chœurs, particulièrement un hymne au soleil qui fut exécuté dans les concerts de Feydeau, après que la pièce eut disparu de la scène; et enfin le *Télémaque*, destiné autrefois à l'Opéra, et dont on avait remplacé le récitatif par un dialogue parlé.

Désigné dès l'origine du Conservatoire de musique de Paris comme un des inspecteurs et membre du comité d'enseignement, Lesueur entra en fonctions en 1795, et comme tel coopéra avec Méhul, Langlé, Gossec et Catel, à la rédaction des *Principes élémentaires de musique* et des *solfèges* de cette école. Il prononça aussi en cette qualité, aux obsèques de Piccini, le 8 mai 1801, un éloge de ce grand musicien, ou plutôt un discours sur la musique dramatique, suivant ses propres idées. Peu de jours après commença au Conservatoire et au dehors de cet établissement une lutte d'intérêts dont Lesueur paraît avoir été le premier instiga-

teur, et dont il fut victime. Deux de ses ouvrages (*Les Bardes*, et *La Mort d'Adam*) avaient été reçus à l'Opéra, et leur rang de réception lui donnait le droit de les faire représenter; mais soit que la musique de ces opéras ne fût pas achevée et que les partitions n'eussent pas été livrées, comme le prétendit alors Chaptal, ministre de l'intérieur, dans deux lettres qu'il écrivit à Lesueur à ce sujet, soit que des considérations de mise en scène plus facile et plus prompte leur eussent fait préférer la *Sémiramis* de Catel, premier ouvrage dramatique de ce compositeur, ce fut ce dernier que l'administration choisit et mit à l'étude. Irrité de ce qu'il considérait comme une injustice, Lesueur écrivit à Guillard, auteur des poèmes de ses deux opéras, retiré à la campagne, et réclama son appui; mais ce littérateur, fatigué des tracasseries du théâtre, répondit avec indifférence. Ce fut alors que parut un écrit de Lesueur qui amena une rupture entre lui et M. Sarrette, directeur du Conservatoire et protecteur de Catel, et qui fut le signal d'une guerre violente entre le Conservatoire et ses détracteurs. Cet écrit a pour titre : *Lettre en réponse à Guillard sur l'opéra de La Mort d'Adam, dont le tour de mise arrive pour la troisième fois au théâtre des Arts, et sur plusieurs points d'utilité relatifs aux arts et aux lettres*, Paris, Baudouin, brumaire an x (octobre 1801), in-8° de 111 pages, avec un avertissement de 24 pages. Il faut l'avouer, cet écrit ne se fait remarquer que par de vaines et longues déclamations, des assertions hasardées, et des insinuations peu sincères contre plusieurs artistes distingués et hommes honorables de ce temps. À peine eut-il paru, que tous les vieux musiciens de l'Opéra et les partisans des anciennes écoles des maîtrises de cathédrales, se réunirent autour de Lesueur pour lui former un parti, et que plusieurs pamphlets et articles de journaux furent publiés contre le Conservatoire, dont les brillans débuts annonçaient

une génération nouvelle d'artistes remarquables; c'est ainsi que dans l'espace de peu de mois on vit paraître *Le Russe à l'Opéra, ou réflexions sur les institutions musicales de la France* (Paris, 1802, une feuille in-8°); une diatribe violente dans le *Censeur des Théâtres* (18 germinal an x), une *Lettre à M. Paisiello, par les amateurs de la musique dramatique* (Paris, an x, in-8°); et *La Fantasmagorie des Menus* (Paris, 1802, in-8°); où le système d'enseignement suivi dans le Conservatoire était amèrement critiqué, tandis que celui des anciennes maîtrises était proposé comme un modèle parfait. Déjà Lesueur lui-même, oubliant sa position dans le Conservatoire, avait donné l'exemple de ce dénigrement, dans un écrit anonyme intitulé : *Projet d'un plan général de l'instruction musicale en France*, Paris, an ix (1801), in-4° d'une feuille. Vivement irrités de ces attaques imprévues et multipliées, le directeur, les inspecteurs et les professeurs du Conservatoire firent rédiger et publièrent une sorte de *factum* intitulé : *Recueil de pièces à opposer à divers libelles dirigés contre le Conservatoire de musique* (Paris, an x, de l'imprimerie de P. Didot), in-4° de 40 pages. Dans cet écrit, de vils reproches étaient adressés à Lesueur, à l'occasion de certaines expressions de sa lettre à Guillard, considérées comme des attaques contre ses collègues, et l'on y rapportait des lettres sévères du ministre Chaptal à ce compositeur. Un ami de Lesueur, Ducancel (voyez ce nom), fit paraître, en réponse à ce *factum*, un volume in-8° de 208 pages intitulé : *Mémoire pour J.-F. Lesueur, l'un des inspecteurs de l'enseignement au Conservatoire de musique, au conseiller d'État chargé de la direction et de la surveillance de l'instruction publique; en réponse à la partie d'un prétendu Recueil de pièces, imprimé soi-disant au nom du Conservatoire, et aux calomnies dirigées contre le citoyen Lesueur par le citoyen Sarrette, directeur*

de cet établissement, et autres, ses adhérens, etc., Paris, vendémiaire an xi (1802). Ce mémoire, malheureusement empreint d'un caractère passionné, ne fut point utile à celui qu'on voulait défendre, car lorsqu'il parut, Lesueur venait d'être destitué. Gerber a été trompé par de faux renseignemens lorsqu'il a dit (*Neues-Lexikon der Tonkunst.*) que justice lui avait été rendue, et que M. Sarrette avait perdu sa place. Forcé de quitter le logement qu'il avait occupé au Conservatoire pendant sept ans; ne tirant aucun produit de ses ouvrages, et privé de tout revenu, Lesueur, père de famille, tomba dans la situation la plus malheureuse, et connut toutes les horreurs de la misère. Je le vis alors chez Rey, mon vieux maître d'harmonie et son ami : le souvenir du désespoir qui l'accablait m'émeut encore.

Un événement inattendu vint tout à coup le tirer de sa pénible situation, pour le placer au poste le plus élevé qu'un musicien pût alors occuper en France. Depuis deux ans Paisiello était maître de chapelle du premier consul Bonaparte, lorsque des considérations de santé lui firent demander sa retraite, au mois de mars 1804. N'ayant pu le déterminer à rester près de lui, Napoléon lui dit de désigner son successeur, et Paisiello, ami de Lesueur, le présenta comme le plus digne de le remplacer. Ce fut ainsi que de l'excès du malheur il passa sans transition à une position enviée par les plus grands artistes. Il profita de sa nouvelle situation pour faire représenter *Les Bardes* à l'Opéra. Cette pièce fut jouée en effet au mois de juillet 1804, et obtint un des plus beaux succès qu'il y eût eu à ce théâtre depuis *OEdipe à Colone*. La messe et le *Te Deum* qu'il écrivit immédiatement après pour le couronnement de l'empereur lui valurent la faveur de Napoléon, qui, ayant assisté au mois de décembre à une représentation des *Bardes*, envoya quelques jours après au compositeur une riche tabatière avec cette inscription : *L'empe-*

reur des Français à l'auteur des Bardes. En 1809, Lesueur fit représenter à l'Opéra *La Mort d'Adam*, cause première de ses chagrins passés; il n'en fut point indemnisé par le succès, car le public n'accueillit qu'avec froideur cet ouvrage écrit dans un système lourd, monotone et dépourvu de charme. En 1814, après la restauration, il fut nommé surintendant et compositeur de la chapelle du roi, et eut pour collègue d'abord Martini, puis Cherubini. Ces fonctions n'ont cessé pour lui qu'après la révolution de juillet 1830. Élu membre de la quatrième classe de l'Institut de France, en 1815, pour y remplacer Grétry, il a fait ensuite partie de l'Académie royale des beaux-arts. En 1817, lorsque le Conservatoire de musique a reçu une nouvelle organisation, sous le titre d'*École royale de chant et de déclamation*, il y a été appelé comme professeur de composition, et a conservé son titre et son emploi lorsque l'école a repris son ancien nom. Membre du jury musical de l'Opéra, depuis 1806 jusqu'en 1824, il a fait aussi partie de celui de l'Opéra-Comique. L'Académie royale de musique de Stockholm l'a nommé un de ses membres le 22 janvier 1819, et la société philharmonique de Vienne lui a fait le même honneur, le 8 août 1827; enfin les Académies de Dijon, d'Amiens, d'Abbeville et de Tours lui ont envoyé des titres de membre associé ou de correspondant. D décoré de l'ordre de la Légion d'honneur le 17 juillet 1804, il a reçu le grand cordon de celui de Saint-Michel le 1^{er} mai 1821, et la croix de Hesse-Darmstadt, le 22 décembre 1822. Enfin, comblé d'honneurs et de témoignages de distinction pendant les trente dernières années de sa vie, après avoir passé les quarante premières au milieu de toutes les agitations qui peuvent troubler la carrière d'un artiste, Lesueur a cessé de vivre au mois d'octobre 1857, à l'âge de soixante-quatorze ans.

On a vu précédemment que l'expression

imitative et dramatique a été le principe qui a guidé Lesueur dans sa musique d'église. Il y a subordonné toutes ses pensées, et en a développé les conséquences avec une incontestable originalité, soit par le rythme, soit par les formes de la mélodie, soit par la singularité des successions harmoniques. Les adversaires les moins indulgens de Lesueur n'ont pu lui refuser l'individualité de son talent sous ces divers rapports; mais, en avouant qu'il ne puisait ses inspirations qu'en lui-même, la plupart des artistes français, particulièrement ceux qui se sont formés au Conservatoire, lui ont toujours reproché le défaut d'élégance, des redites fréquentes, et des longueurs interminables. Quoique mieux disposé à reconnaître les qualités réelles du talent de Lesueur, je dois dire pourtant que ces critiques ne sont pas dénuées de justesse. Dans la musique de théâtre, il a quelquefois saisi le sentiment dramatique avec un rare bonheur; *Les Bardes* et *La Caverne* offrent des scènes entières empreintes de beautés réelles; particulièrement dans l'expression des sentimens énergiques; mais dans le cours d'un opéra, la plupart de ses défauts se reproduisent avec des inconvéniens plus graves que dans la musique d'église, parce que les exigences de la scène rendent bien plus sensibles la lourdeur, la monotonie et l'allure languissante. Sevelinges, qui a fort maltraité Lesueur dans son pamphlet anonyme intitulé *Le Rideau levé*, lui reproche d'avoir mis du dramatique dans ses messes et d'en avoir manqué dans ses opéras : quoiqu'en apparence assez juste, cette observation ne soutient pas un examen sérieux. Le dramatique se trouve sans doute dans la musique d'église de Lesueur, et l'on a vu par ses propres paroles qu'il a voulu l'y mettre; mais il est aussi dans ses drames; si quelques parties de ceux-ci paraissent languissantes, et, comme on l'a dit quelquefois, sont plus semblables à des chants religieux qu'à des mélodies passionnées, c'est qu'il y a eu dans

l'esprit du musicien quelque dessein de vérité locale ou historique qu'il faudrait examiner pour en bien apprécier la valeur. Sans doute, la musique théâtrale n'atteint son but qu'autant qu'elle émeut avant d'être analysée; mais si l'on peut condamner le système de Lesueur, ce n'est pas à dire que son génie ne lui ait fourni de belles choses dans cette fausse direction où il s'égaraient. Au reste, il ne faut pas essayer de faire l'analyse des œuvres de cet artiste, en séparant les défauts des qualités : les uns et les autres composent la physionomie de son talent. Sa modulation était souvent étrange, quoiqu'il n'y employât guère que des accords consonnans, parce qu'il aimait à mettre en contact des tons qui n'avaient entre eux aucun rapport d'analogie, persuadé qu'il était de faire revivre ainsi les formes de la musique antique. Au lieu d'étudier celle-ci dans le peu de monumens historiques parvenus jusqu'à nous, il l'avait refaite d'après un système qui n'avait de base que dans son cerveau; ce qui n'empêchait pas qu'il eût une foi robuste dans cette musique antique, fruit de son imagination, comme s'il l'eût reçue toute faite des mains des premiers habitans du monde. Sa partition de *La Mort d'Adam* est à cet égard un monument unique dans l'histoire de l'art. Chaque page est surchargée de notes écrites tantôt en français, tantôt en italien, où il offre ses propres idées comme des chants des patriarches. Il y parle incessamment de la nécessité de mettre dans l'exécution la simplicité des accens de ces premiers hommes de l'Orient, et il en indique les diverses nuances avec autant de confiance que s'il eût réellement entendu ces mélodies de l'antiquité la plus reculée, avec les traditions certaines sur la manière de les rendre. Et remarquez que, selon toute apparence, la vérité est précisément dans le contraire de ce qu'a imaginé Lesueur; car tout ce qui nous est venu de renseignemens sur la plus ancienne musique de

l'Inde et de l'Arabie, depuis les recherches de la société asiatique de Calcutta, de M. Villoteau et d'autres savans, démontre qu'au lieu d'être simple, les chants orientaux qui remontent à plusieurs milliers d'années étaient surchargés d'ornemens. Lesueur s'est occupé toute sa vie de l'histoire de la musique; mais il la faisait à son gré, au lieu de l'étudier.

Dans la liste de ses ouvrages, on remarque : I. OPÉRAS. 1^o *La Caverne*, drame lyrique en 5 actes, représenté au théâtre Feydeau en 1793, gravé en partition, Paris, Nadermann. 2^o *Paul et Virginie*, drame lyrique en 3 actes, au même théâtre, 1794, partition gravée, *ibid.* 3^o *Télémaque dans l'île de Calypso*, en 5 actes, au même théâtre, 1796, partition gravée, *ibid.* 4^o *Ossian ou les Bardes*, grand opéra en 5 actes, à l'Opéra, 1804, partition gravée, Paris, Janet. 5^o *L'Inauguration du Temple de la Victoire*, divertissement en un acte (en société avec Persuis), à l'Opéra, 1807. 6^o *Le Triomphe de Trajan* (en société avec Persuis), 1807. Lesueur n'a écrit qu'un petit nombre de morceaux pour cet ouvrage. 7^o *La Mort d'Adam* et son *Apothéose*, grand opéra en 3 actes, à l'Opéra, 1809. 8^o *Tyrthée*, en 3 actes, reçu à l'Opéra, en 1794, mais non représenté. 9^o *Artaxerce*, en 3 actes, reçu à l'Opéra en 1801, mais non représenté. 10^o *Alexandre à Babylone*, en 3 actes, reçu en 1825, mais non représenté.

II. MUSIQUE RELIGIEUSE. Lesueur a écrit 55 messes, motets et oratorios, tant pour le service des églises où il a été maître de musique, que pour la chapelle de l'empereur et du roi. De toute cette musique, il a fait graver : 11^o *Messe ou Oratorio de Noël*, Paris, A. Petit, 1826. 12^o *Messe solennelle*, à 4 voix, chœur et orchestre, Paris, chez l'auteur, 1827. 13^o *Debbora*, oratorio, *ibid.*, 1828. 14^o *Trois Te Deum*, *ibid.*, 1829. 15^o *Trois motets*, sous le titre d'*Oratorios pour le carême*, *ibid.*, 1829 à 1833. 16^o *Deuxième messe solennelle*, *ibid.*, 1831. 17^o *Marche du couronne-*

ment de l'Empereur, à grand orchestre. Elle a été gravée pour le piano. 18^o *Musique pour la fête du 1^{er} vendémiaire an ix*, exécutée aux Invalides par 4 orchestres, non publiée. Outre les écrits indiqués précédemment, Lesueur a fait aussi pour la traduction française d'*Anacréon*, du professeur Gail, une *Notice sur la Mélopée, la Rhythmopée et les grands caractères de la musique ancienne*. Ce morceau ne doit être lu qu'avec défiance, car Lesueur s'est trompé presque sur tous les points importans de son sujet. On a aussi de lui une *Notice sur Paisiello*, Paris, 1816, in-8^o; elle a été réimprimée dans la deuxième année des *Annales de la musique*, par Gardeton (p. 175 à 204). L'Académie royale des beaux-arts, de l'institut de France, qui s'occupe depuis longtemps de la rédaction d'un Dictionnaire technique et historique de ces arts, avait chargé Lesueur du travail relatif à la musique; les articles nombreux qu'il a écrits pour cet ouvrage m'ont été communiqués par la commission du Dictionnaire, et j'y ai vu avec regret que Lesueur a remplacé presque partout les faits réels de l'histoire par ses vues particulières, contredites en général par les monumens. Je présume que l'*Histoire de la musique* qu'on a cru trouver dans ses papiers, et qui a été annoncée par M. Berlioz dans la Gazette musicale de Paris (ann. 1837), n'est que ce travail entrepris pour le Dictionnaire des beaux-arts. Dans les observations qui couvrent toutes les pages de la partition de *La Mort d'Adam*, Lesueur a renvoyé pour les éclaircissemens de ses notes à un *Traité sur la musique en général* et sur le caractère de la musique antique, en particulier, dont il annonçait en 1822 la publication comme prochaine, mais qui n'a point paru.

LÉTENDART (N.), professeur de piano, né à Paris en 1770, a reçu des leçons de l'organiste Balbâtre, dont il a été considéré comme le meilleur élève. Il a lui-même formé quelques artistes distingués.

Il a fait entendre dans les concerts plusieurs concertos et des sonates pour son instrument; mais ces morceaux n'ont pas été publiés. Cet artiste est mort à Paris, vers 1820.

LETTNER (FRANÇOIS-XAVIER), pasteur à Vohebourg, en Bavière, naquit à Pfaffenhofen, le 12 janvier 1760. Après avoir commencé son éducation littéraire et musicale au séminaire du convent d'Indersdorf, qui depuis lors a été supprimé, il entra au Lycée de Munich, où il acheva son cours de latinité. Il y apprit aussi à jouer de plusieurs instrumens, et les élémens de l'harmonie et de la composition. Pendant plusieurs années qu'il demeura à Ingolstadt pour y étudier la théologie, il exécuta dans plusieurs concerts des concertos de violon, et y fit applaudir sa dextérité. Il s'est fait connaître avantageusement par la composition de deux messes à 4 voix, avec accompagnement de deux violons, viole et orgue, lithographiées et 1805, à Munich, chez Sennfelder. J'ignore si ce digne ecclésiastique vit encore.

LEUCONEUS (PHILIPPE), musicien de la Bohême, fut pasteur dans un village près de Prague, vers la fin du seizième siècle. Il a publié de sa composition des litanies en langue bohème avec les mélodies, sous ce titre : *Sedmery způsob psalmy litanie*. Prague, 1590, in-4°, 1^{re} partie. La deuxième partie a paru en 1591.

LEUTHARD (JEAN-DANIEL), claveciniste et compositeur, né à Heilsberg, près de Rudolstadt, le 14 juin 1706, apprit en 1723 à jouer du clavecin chez Vogler, organiste renommé de ce temps, puis étudia le violon et la composition chez Graff, maître de chapelle à Rudolstadt. En 1750, il entra au service du duc de Saxe-Weimar, en qualité de copiste, et vers le même temps il commença à composer pour le clavecin. Devenu valet de chambre du prince héréditaire de Rudolstadt, en 1755, il fut attaché à sa musique; puis il entra comme musicien dans la chapelle du mar-

grave de Brandebourg. Depuis 1741 jusqu'en 1755, on a imprimé de sa composition quatre œuvres de pièces pour le clavecin.

LEUTHOLDT (JEAN-GODEFROY), célèbre fabricant d'instrumens de cuivre, né en Saxe, mort vers 1780, s'est fait une réputation brillante dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, par la bonne qualité de ses cors, trompettes et trombones.

LEUTWEIN (CHRÉTIEN-LOUIS), pasteur dans le Wurtemberg, mort le 25 juillet 1799, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Versuch einer richtigen Theorie von der biblischen Poesie*, etc. (Essai sur la théorie de la poésie biblique, etc.) Tubinge, 1777, in-8°. Il y explique les divers rythmes de la poésie et l'usage des accens musicaux des Hébreux.

LEVASSEUR (PIERRE-FRANÇOIS), dit *l'aîné*, violoncelliste, né à Abbeville, le 11 mars 1755, fut d'abord destiné à la prêtrise, et fit des études pour entrer dans les ordres. A dix-huit ans il renouça à l'état ecclésiastique pour se faire musicien. Pendant trois mois il reçut des leçons d'un maître obscur nommé Belleval, puis il étudia seul le violoncelle. Arrivé à Paris vers 1782, il y reçut quelques leçons de Duport aîné, dont il imita la manière et acquit la belle qualité de son. En 1789, il joua des concertos de Duport jeune au concert spirituel; plus tard il se fit entendre aux concerts du théâtre Feydeau. Entré à l'orchestre de l'Opéra en 1785, il a obtenu sa pension de retraite en 1815, après trente ans de service, et à l'âge de soixante-huit ans. Il est mort peu de temps après. On connaît de Levasseur : 1° 6 duos pour deux violoncelles, op. 1, Paris, Leduc; 2° 6 *idem*, deuxième livre, *idem*.

LEVASSEUR (JEAN-HENRI), dit *le jeune*, pour le distinguer du précédent, quoiqu'ils ne fussent pas de la même famille, naquit à Paris, vers 1765. Élève de Cupis pour le violoncelle, il reçut aussi quelques leçons de Louis Duport. En 1789

il entra à l'orchestre de l'Opéra, où il occupa ensuite la place de premier violoncelle jusqu'en 1825. Désigné comme professeur du Conservatoire de musique à l'époque de sa formation, il y a enseigné pendant trente-huit ans. Ses principaux élèves ont été Lamarre, Baudiot et Norblin. Levasseur fut aussi attaché à la musique de Napoléon, puis à la chapelle du roi. Il est mort à Paris, en 1825. Parmi le petit nombre de compositions de cet artiste pour son instrument, on remarque : 1^o Sonates pour violoncelle, op. 1, Paris, Nadermann. 2^o Duos pour deux violoncelles, liv. 1 et 2, Paris, Louis. 3^o Exercices pour le violoncelle, op. 10, Paris, Langlois. Levasseur a été un des principaux collaborateurs de la méthode de violoncelle rédigée par M. Baillot et adoptée pour l'enseignement dans le Conservatoire de Paris.

LEVASSEUR (L.), professeur de piano et compositeur pour cet instrument, ne m'est connu que par ses ouvrages, parmi lesquels on remarque : 1^o Deux sonates faciles pour piano seul, op. 4, Paris, Langlois. 2^o Trois sonates pour piano et violon, op. 5, Paris, Vaillant. 3^o Sonate facile à 4 mains, op. 6, *ibid.* 4^o Grande sonate pour piano seul, op. 16, Paris, H. Lemoine. 5^o Dix rondos pour piano seul, Paris, chez tous les éditeurs de musique. 6^o Un très grand nombre de fantaisies, airs variés, marches, exercices et recueils de contredanses.

LEVASSEUR (NICOLAS-PROSPER), fils d'un laboureur de la Picardie, est né le 9 mars 1791. Admis comme élève au Conservatoire de Paris, le 29 décembre 1807, il entra dans la classe de chant de Garat le 5 février 1811, et commença bientôt après à se faire remarquer dans les concerts du Conservatoire par le beau timbre de sa voix de basse, et par l'élégance de son chant ; qualité fort rare chez les chanteurs qui ont ce genre de voix. Le 14 oct. 1815, il débuta à l'Opéra dans *la Caravane*, où il obtint le plus brillant succès. Mais cet

ouvrage était à peu près le seul à cette époque où il pût se faire entendre avec avantage ; car tout le répertoire tragique était ou trop haut pour sa voix, ou peu favorable à l'art du chant qu'il avait étudié suivant la méthode italienne. On l'essaya dans quelques autres rôles où il ne réussit que médiocrement, parce qu'il n'y faisait point entendre les cris que le public avait alors l'habitude d'applaudir. Sa position au théâtre ne répondait donc pas aux espérances que son éducation musicale et son début avaient données. Levasseur, péniblement affecté du dédain que l'administration affectait pour son talent, rompit tout à coup avec elle, et partit pour Londres, où il chanta pendant la saison de 1816. De retour à Paris, il rentra à l'Opéra en qualité de *remplacement*, suivant l'expression en usage à ce théâtre, pour désigner l'acteur placé entre le chef d'emploi et son double. Ses succès comme chanteur datent de cette époque. Lié d'amitié avec Ponchard, depuis le temps de leurs études, il se faisait souvent entendre avec lui dans les concerts ; et tous deux faisaient admirer la pureté et le fini de leur chant. En 1822, Levasseur obtint un congé pour aller en Italie ; il se rendit à Milan, où Meyerbeer lui confia un rôle dans sa *Marguerite d'Anjou* ; il s'y fit applaudir, et le succès commença à fixer sur lui l'attention de ses compatriotes. La fin de son congé l'ayant ramené à Paris, l'administration de l'Opéra, qui gérait aussi l'entreprise du théâtre italien, le fit entrer à celui-ci, pour y jouer en partage avec Pellegrini et Zuchelli les rôles de basses. Après avoir chanté cinq ans à ce théâtre, sans y produire de vive sensation, il le quitta pour rentrer de nouveau à l'Opéra. Depuis quatre ans, Rossini usait de son influence pour changer la direction de ce spectacle, et y substituer l'opéra chanté à la tragédie lyrique, afin d'y préparer les succès de ses ouvrages. La réforme commença par l'engagement de M^{lle} Cinti (*voies* M^{me} DAMOREAU), et la

mise en scène du *Siège de Corinthe* ; cette cantatrice excellente et Ad. Nourrit offraient de grandes ressources aux compositeurs, mais il fallait une véritable basse chantante, et l'on songea à Levasseur, qui vint en effet compléter le trio. Il débuta dans le *Comte Ory*, en 1828 ; depuis lors, le talent dont il fait preuve dans *Guillaume Tell*, le *Philtre*, et surtout dans *Robert le Diable* et la *Juive*, lui a procuré de brillans succès, et l'a placé à la tête des basses chantantes des théâtres français.

LEVENS (....), maître de musique de l'église métropolitaine de Bordeaux, vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié un livre qui a pour titre : *Abrégé des règles de l'harmonie, pour apprendre la composition, avec un nouveau projet sur un système de musique sans tempérament, ni cordes mobiles*. Bordeaux, J. Chapuis, 1745, in-4° de 92 pages. Ce livre et son auteur méritaient d'être plus connus, car Levens prouve, dans la première partie de cet ouvrage, qu'il était à la fois bon musicien et écrivain plus correct que la plupart des auteurs de traités de musique. Cette première partie est relative à la pratique de l'harmonie, telle qu'elle était connue de son temps, et suivant les principes de Rameau, qu'il n'a pas cependant toujours bien entendus, et qu'il contredit quelquefois. On y trouve trois chapitres contenant des règles pour composer

UT 1	UT $\frac{1}{2}$	SOL $\frac{1}{3}$	UT $\frac{1}{4}$	MI $\frac{1}{5}$	SOL $\frac{1}{6}$	SI bémol $\frac{1}{7}$	UT $\frac{1}{8}$	RE $\frac{1}{9}$	MI $\frac{1}{10}$
	OCTAVE	QUINTE	QUARTE	TERCE MAJEURE	TERCE MINEURE	TERCE MINEURE	TON MAJEUR	TON PARFAIT	TON MINEUR
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
UT	UT	FA	UT	LA bémol	FA	RE	UT	SI bémol	LA bémol

Levens trouvait dans son système trois tons différens, savoir : le *ton majeur*, dans la proportion de 7 à 8 ; le *ton parfait*, dans celle de 8 à 9 ; et enfin, le *ton mineur*, dans celle de 9 à 10. Par l'expérience qu'il en a faite, dit-il, il résulte de cette diversité de tons une variété fort

à deux, trois, quatre et cinq parties, qui renferment de bons principes. La seconde partie, où se trouve l'exposé du nouveau système, est la plus importante de l'ouvrage par son objet, quoique la théorie en soit fautive. Telle qu'elle est, Levens est le premier qui l'a présentée, et il a raison de dire, dans sa préface, qu'il est inventeur à cet égard. Il avait remarqué que la progression harmonique ne peut engendrer une gamme diatonique complète, la quatrième note n'en étant pas nécessairement le produit ; car, dit-il, aucun des nombres de cette progression ne saurait en trouver d'autre qui soit avec lui dans la proportion de 5 à 4, qui est celle de la quarte. Il propose, à cause de cela, d'avoir recours à la progression arithmétique, conjointement avec la progression harmonique, celle-ci en montant, l'autre en descendant, et il divise d'après ces progressions deux cordes qui lui donnent pour produit une série de sons ascendante qui est celle des instrumens harmoniques tels que le cor et la trompette, c'est-à-dire avec le septième degré abaissé d'un demi-ton et sans note sensible. Procédant d'une manière inverse pour la deuxième corde par progression arithmétique, il trouve une série descendante qui lui donne le quatrième degré et le système abaissé d'un demi-ton. Les deux séries, mises en rapport, offrent le tableau suivant :

agréable. Pour compléter l'échelle chromatique, il ne lui restait plus qu'à diviser le ton majeur en deux demi-tons inégaux dans les proportions de 14 à 15, et de 15 à 16 ; le ton parfait en deux autres demi-tons dont les proportions sont de 16 à 17 et de 17 à 18 ; enfin le ton mineur en deux

demi-tons comme 18 à 19, et 19 à 20.

Le défaut de ce système, défaut capital et qui le fait crouler par sa base, c'est qu'il ne répond à la constitution d'aucune tonalité; mais on doit avouer qu'il est fort ingénieux et qu'il peut exciter quelque intérêt, si on ne le considère que comme une curiosité spéculative. Vingt et un ans après la publication de l'ouvrage de Levens, Baillièrre (*voyez* ce nom) fit paraître une théorie de la musique basée sur les sons harmoniques du cor et sur la progression arithmétique; plus tard l'abbé Jamard développa cette dernière (*voyez* Jamard); mais ni l'un ni l'autre n'ont fait mention des travaux antérieurs de Levens.

LÉVÊQUE (JEAN-GUILLAUME), Français d'origine, né à Cologne en 1759, quitta le lieu de sa naissance à l'âge de trois ans pour aller à Paris avec ses parents. On lui fit faire des études pour qu'il pût succéder à un oncle qu'il avait à Paris, et qui y possédait un bénéfice. Il eut aussi un maître de violon qui lui fit faire de si rapides progrès dans la musique et dans l'art de jouer de cet instrument, que le jeune Lévêque prit la résolution d'abandonner la théologie pour cet art, et qu'il quitta secrètement la maison de son père. Après quelques voyages dans les provinces de France, où il donna des concerts, il se rendit en Allemagne, et accepta la place de maître de concerts chez le prince d'Oettingen-Wallerstein. Quelques années après, il fut appelé chez le prince de Nassau-Weilbourg, pour y remplir les mêmes fonctions. La guerre qui suivit la révolution française ayant obligé ce prince à supprimer sa musique, Lévêque voyagea de nouveau, visita la Suisse, où il séjourna deux ans, puis l'Autriche et la Hongrie. A son retour, il s'arrêta à Passau, où le prince évêque le nomma son maître de concerts. Treize ans après, il entra au service de la maison de Hanovre. Après l'institution

du royaume de Westphalie, son emploi fut supprimé, mais il garda le titre de maître de concerts jusqu'à sa mort, qui arriva vers 1816. Cet artiste a joui de la réputation d'un des violonistes les plus agréables de l'Allemagne; on vantait surtout sa manière élégante et gracieuse de phraser. On connaît sous son nom plusieurs solos, duos, trios, quatuors et concertos; mais la plupart de ces compositions sont restées en manuscrit.

LEVERIDGE (RICHARD), chanteur de l'opéra anglais, né en 1669, fut attaché comme basse chantante au théâtre de *Lincoln's-Inn-fields* depuis 1698 jusqu'en 1717. Sa voix était étendue et d'une puissance peu commune; mais les écrivains anglais avouent qu'il chantait sans goût. Il n'avait point reçu d'éducation, et ses manières étaient grossières; mais son esprit naturel et sa gaieté le faisaient rechercher dans les clubs et assemblées joyeuses, et lui avaient procuré beaucoup d'amis. Vers 1726, il ouvrit un café où se réunissaient beaucoup d'amateurs de ses chansons; mais il paraît que cette vogue ne se soutint pas et que ses affaires ne prospérèrent point; car un médecin de la cité ouvrit, dans la vieillesse de ce chanteur émérite, une souscription pour une pension annuelle, qu'il continua de recevoir jusqu'à sa mort, arrivée en 1758¹; il était alors âgé de près de quatre-vingt-dix ans. Il avait composé tous les airs de son rôle dans le drame musical arrangé par Motteaux, sous le titre de *Indian Princess* (la princesse indienne); l'opéra *Pyramus and Thysbe*, représenté en 1716, était entièrement de sa composition. Quelques auteurs anglais disent que les mélodies du second acte de *Macbeth*, publiés dans l'édition de Shakspeare donnée par Rowe, sont de Leveridge; mais il est plus vraisemblable qu'elles ont été composées par Mathieu Lock. Leveridge a publié en 1727 un re-

¹ Gerber s'est trompé, dans son ancien lexique, sur la date de la mort de Leveridge, en la plaçant en 1769;

il a corrigé cette faute dans son nouveau dictionnaire.

cueil de ses chansons avec la musique, en deux petits volumes bien gravés. Il a été gravé à Londres deux beaux portraits de cet artiste.

LÉVESQUE ou LÉVÊQUE¹ (...), basse-taille de la chapelle du roi, figure sur l'état du personnel de cette chapelle, depuis 1759 jusqu'en 1781. En 1763, il avait été nommé maître de musique des pages de la chapelle de Louis XV. C'est pour l'éducation musicale de ces jeunes gens que Lévesque recueillit avec Bêche, haute-contre de la musique du roi et sous-maître à l'école des pages, les leçons dont la réunion forme la compilation connue sous le nom de *Solfèges d'Italie*. La première édition, gravée par Heina, parut en 1768, sous ce titre : *Solfèges d'Italie avec la basse chiffrée par Leo, Durante, Scarlatti, Hasse, Porpora, etc.* Bailleux en a donné une édition plus correcte, et depuis lors il en a été publié plusieurs autres à Paris, à Lyon et à Vienne. Dans certains livres sur la musique, fabriqués en France avec beaucoup de légèreté, on accorde à cette compilation la qualité d'*excellente*, et pourtant il était difficile de la faire plus mauvaise. La classification des leçons est absolument vicieuse, soit sous le rapport des tonalités, qui ne s'enchaînent point par ordre d'analogie, soit sous celui des difficultés, qui ne sont point graduées. Beaucoup de leçons y sont d'ailleurs beaucoup trop élevées pour les voix de dessus auxquelles on les a données, parce qu'elles ont été composées originellement pour le ténor. L'harmonie de plusieurs de ces leçons est d'ailleurs trop mal écrite pour être des maîtres à qui on les attribue. Il est remarquable qu'aucun des solfèges donnés dans ce recueil sous le nom de Porpora ne se trouve dans le manuscrit original des leçons de ce célèbre musicien qui m'a été donné en 1810 par Asioli, et qu'aucune de celles-ci n'est

dans la compilation de Lévesque et de Bêche. Un bon recueil de solfèges d'Italie est encore à faire.

LÉVESQUE (PIERRE-CHARLES), littérateur, né à Paris en 1736, mort dans la même ville le 12 mai 1812, fit ses études d'une manière brillante au collège Mazarin; puis, à la recommandation de Diderot, il fut nommé, par l'impératrice de Russie, professeur de belles-lettres à l'école des cadets nobles de Pétersbourg, en 1775. C'est dans cette ville qu'il recueillit les matériaux de son *Histoire de Russie* qui, avec sa traduction de Thucydide, composent ses plus beaux titres au souvenir de la postérité. De retour en France, en 1780, il obtint une place de professeur au collège royal, puis entra à l'Académie des inscriptions et belles-lettres. La révolution lui fit perdre ses emplois; mais, en 1797, il fut désigné comme membre de l'institut. Parmi ses nombreux écrits, on remarque ceux-ci, où il a traité de la musique des Grecs : 1^o *Considérations sur les trois poètes tragiques de la Grèce*. Paris, 1797, in-8^o. 2^o *Études de l'histoire ancienne et de l'histoire de la Grèce*. Paris, 1811, 5 vol. in-8^o.

LÉVESQUE DE LA RAVALIÈRE² (PIERRE-ALEXANDRE), savant littérateur, né à Troyes, le 6 janvier 1697, était fils d'un greffier de l'élection de cette ville. Il alla faire son cours de droit à Orléans, puis revint dans ses foyers en 1726, avec le projet de succéder à son père dans l'emploi de celui-ci. Mais bientôt le dégoût que lui inspirait le travail du greffe, et des chagrins d'amour, le décidèrent à se rendre à Paris pour cultiver les lettres. Ses travaux relatifs à l'histoire l'ayant fait connaître avantageusement, l'Académie des inscriptions et belles-lettres l'admit au nombre de ses membres en 1745. Un rhume négligé le conduisit au tombeau le 4 février 1762, à l'âge de soixante-cinq ans. Il avait

¹ Le nom est écrit des deux manières sur les états de la chapelle du roi.

² Forkel, Gerber, et, d'après eux, tous les copistes ont cité cet écrivain sous le nom de *La Ravalière*, et en ont fait un évêque.

épousé la fille d'un conseiller au parlement de Metz; et c'est d'un fief qui appartenait à sa femme qu'il prit le nom de *La Ravallière*. Lévesque est particulièrement connu par l'édition qu'il a donnée des *Poésies du roi de Navarre*, Paris, Guérin, 1742. 2 vol. in-12. Ces poésies sont, comme on sait, les chansons de Thibaut, comte de Champagne, qui fut appelé au trône de Navarre, au mois d'avril 1254. Parmi les pièces dont Lévesque les a accompagnées, on remarque un bon *discours sur l'ancienneté des chansons*, avec quelques détails sur la musique. A la fin du deuxième volume, il a placé plusieurs airs notés de ces anciennes chansons, mais complètement défigurés; Lévesque s'est servi de manuscrits incorrects, ou n'a pas connu la valeur des signes.

LEVETT (...), musicien anglais, vivait à Londres dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. On a publié sous son nom : 1° *Introductory lessons on singing, particularly on psalmody, to which are annexed several psalm-tunes* (Leçons élémentaires sur le chant, particulièrement sur la psalmodie, auxquelles sont ajoutées différentes mélodies de psaumes à quatre parties). Londres. Preston. 2° *New year's anthems* (Nouvelles antiennes de l'année), *ibid.* 3° *Hymn for Easter day* (Hymne pour le jour de Pâques), *ibid.* 4° *Hymn for Christmas day* (Hymne pour le jour de Noël), *ibid.* 5° *Hymn for Whitsunday* (Hymne pour la Pentecôte), *ibid.*

LEVEZOW (le chevalier CONRAD DE), savant antiquaire allemand, conservateur du musée de Berlin, actuellement vivant, ne m'est connu que par ses excellentes dissertations latines et allemandes sur divers sujets d'antiquité et d'archéologie, ainsi que par son catalogue raisonné des vases grecs du musée de Berlin. Il est singulier que les diverses éditions du *Lexique de la conversation* publiées à Leipzig, ni les recueils bibliographiques allemands ne fournissent aucun renseignement sur cet

homme de mérite. Il doit être né vers 1770, car son premier ouvrage a paru en 1795. Parmi ses productions, on trouve une notice sur la cantatrice de la cour de Prusse Marguerite-Louise Schick, intitulée : *Leben und Kunst der Frau Margaretha Luise Schick, Königl. Preuss-Kammersängerinn*. Berlin, Dunker et Humboldt, 1809, in-8°.

LEVI (M^{me}), née en Bretagne vers 1715, acquit un talent très-remarquable sur le pardessus de viole, et se fit entendre avec un brillant succès au Concert spirituel en 1745. Elle tirait de cet instrument des sons doux et purs, et exécutait de grandes difficultés avec beaucoup d'aisance. Cette dame a fait graver à Paris 6 solos pour pardessus de viole, in-fol. obl. chez Leclerc.

LEVRIER DE CHAMP-RION (GUILLAUME-DENIS-THOMAS), littérateur, né à Meulan, le 21 décembre 1749, fit ses études à Paris, et fut placé fort jeune dans les bureaux de l'intendance de cette ville. En 1777, il entra à la bibliothèque du roi, comme employé au département des manuscrits. Après avoir occupé cette place pendant vingt ans, il eut le chagrin de la perdre en 1798, parce qu'il déplaisait à Legrand-d'Aussy, homme dur et fantasque, alors conservateur des manuscrits français. Levrier de Champ-Rion obtint en 1800 une place d'expéditionnaire à la direction générale de l'enregistrement et des domaines. Nommé commis d'ordre dans la même administration, le 27 octobre 1808, il fut mis à la retraite le 12 août 1818, et mourut aliéné, le 10 mars 1825, à soixante-seize ans. Ce littérateur a écrit plusieurs livrets d'opéras-comiques qui ont eu du succès. Il a publié, dans le cinquième volume des *Mélanges de littérature étrangère*, une traduction française de quatre lettres de Métastase relatives à l'opéra italien et à la nécessité d'y opérer une réforme. Ces lettres ont été réimprimées sous ce titre : *Lettres sur la musique, traduites de l'italien, de Métastase*.

Paris, 1786, in-12. Levrier de Champ-Rion avait rassemblé avant 1810 les matériaux d'une *Histoire générale de l'Opéra-Comique* : cet ouvrage n'a point été publié.

LEYKAM (CHRISTOPHE-FRANÇOIS-AMERICOISE, baron DE), né à Vienne en 1777, est un des amateurs de musique les plus distingués de cette ville, sur le violon et le violoncelle. Vers 1805, il s'est fixé à Naples où il résidait encore en 1812. On a gravé de sa composition : 1^o Trois cavatines pour voix de suprano. Vienne, Weigl. 2^o Trois chansons allemandes, sur des poésies de Reissig, *ibid*.

LEYMERIE (ALEXANDRE), amateur de musique à Paris, actuellement vivant, s'est fait connaître par la publication des ouvrages suivans : 1^o Variations pour violoncelle, avec accompagnement de piano sur l'air : *Un bouquet de romarin*, Paris, Hanry. 2^o *L'harmonie en dix leçons, à l'usage des personnes qui veulent apprendre à faire un accompagnement de piano, de harpe, trio, quatuor, etc., sans faire une étude approfondie de la musique*. Paris, chez l'auteur, 1826, in-4^o de 16 pages, avec une planche de musique.

LEYSER (GEORGES-SIGISMOND), facteur d'orgues à Rothenbourg sur la Tauber, vers la fin du dix-septième siècle, ne fut d'abord qu'un simple ouvrier menuisier. En 1688, il travaillait comme tel chez un docteur Weinlein à Rothenbourg; mais ses progrès furent si rapides, qu'il fut en état de faire en 1691, non-seulement des réparations considérables à l'orgue de St-Schald, de Nuremberg, mais même d'y ajouter un registre double de son invention, auquel il donna le nom de *Scharfonet*.

L'HOYER (ANTOINE), guitariste distingué, né en France, entra fort jeune dans la troupe des comédiens français au service du prince Henri de Prusse à Reinsberg. Vers 1800, il s'est établi à Hambourg, où il s'est livré à l'enseignement

de son instrument. Quelques années après il s'est rendu à Paris. Au nombre des œuvres qu'il a publiées pour la guitare, on distingue : 1^o Concerto pour guitare, avec quatuor, op. 16, Hambourg, Boehme. 2^o Airs dialogués pour quatre guitares, Paris, Schœnberger. 3^o Trio pour trois guitares, op. 29, Paris, Pleyel. 4^o *idem* pour guitare, violon et alto, Paris, Simon Gaveaux. 5^o 3 sonates pour guitare et violon obligé, op. 17, Hambourg, Boehme. 6^o Duo *idem*, op. 28, Paris, Pleyel. 7^o 3 duos pour 2 guitares, op. 31, Paris, S. Gaveaux. 8^o 3 *idem*, op. 34, Paris, Frey. 9^o 6 *idem*, op. 55, Paris, Meissonier. 10^o 6 sérénades faciles pour 2 guitares, op. 36, Paris, Janet et Cotellet. 11^o 6 duos nocturnes *idem*, op. 57, Paris, Meissonier. 12^o Plusieurs œuvres de sonates, exercices, études, airs variés et fantaisies pour guitare seule, Paris, chez tous les éditeurs.

LIBER (ANTOINE-JOSEPH), né à Sulzbach, près de Ratisbonne, en 1752, apprit dans cette ville le violon et la composition, chez Joseph Riepel, homme d'un mérite très-remarquable, et fut ensuite placé comme maître de concerts et compositeur à la petite cour de Donauwerth, puis à Ratisbonne chez le prince de Latour et Taxis. Un grand nombre de messes, de symphonies et de concertos a été laissé par lui en manuscrit. Cet artiste est mort à Ratisbonne, en 1809.

LIBER (WOLFGANG), fils du précédent, naquit à Donauwerth, le 31 octobre 1758. Né avec d'heureuses dispositions, il fit de si rapides progrès dans la musique, sous la direction de son père, qu'à l'âge de huit ans il fut en état de jouer en public un concerto de violon fort difficile, et avec succès. Il entra peu de temps après au collège de Ratisbonne, pour y faire ses études littéraires. Devenu bon organiste, il apprit la composition; puis il visita plusieurs abbayes, entre autres celle des Bénédictins de Michelfeld qui lui plut, et où il fit profession le 17 octobre 1779.

Après la suppression de ce couvent, il se rendit à Ratisbonne, où il vivait encore en 1817. On connaît de sa composition cinq concertos pour violon, quelques messes, des antiennes, et quelques autres morceaux de musique religieuse.

LIBERATI (ANTONIO), né à Foligno, dans la première moitié du dix-septième siècle, eut pour premier maître de musique Grégoire Allegri (V. ce nom), ainsi qu'il le dit lui-même dans un de ses écrits, et après la mort de ce savant musicien, il passa dans l'école d'Horace Benevoli. Au sortir de cette école, il fut engagé au service de la chapelle de l'empereur Ferdinand III, puis de Léopold, son successeur. De retour en Italie, Liberati obtint les places d'organiste et de maître de chapelle de Sainte-Marie dell' *Anima*, à Rome. Le 29 novembre 1661, il fut agrégé au collège des chapelains chantres de la chapelle pontificale. En 1675, il était aussi maître de chapelle de la SS. *Trinità de' Pellegrini*, et de l'église dite delle *Stimate*. On ignore en quelle année il mourut, mais on sait qu'il vivait encore en 1685, car c'est dans cette année qu'il publia son dernier ouvrage. Beaucoup de madrigaux et d'airs composés par ce musicien existent dans plusieurs volumes manuscrits qui appartenaient autrefois à la famille Colonna, et qui ont passé depuis en la possession de M. l'abbé Bainsi. Ses oratoires sont dans les archives de Sainte-Marie in *Fallicella*; enfin on trouve quelques-uns de ses psaumes dans une collection publiée par Coisabari, à Rome, en 1685. Liberati avait été consulté par un de ses amis sur le mérite de cinq candidats qui aspiraient à la place de maître de chapelle d'une des églises de Milan; il répondit par un écrit rempli de bonnes observations et de faits intéressans pour l'histoire de la musique. Ce morceau, qui a été publié, a pour titre: *Lettera scritta dal sig. Antonio Liberati in risposta ad una del sig. Ovidio Persapegi*, Rome, 1684, in-4°. Liberati a laissé aussi un *Epitome istorico della*

musica, qu'il dédia au pape Alexandre VII, et qui se trouve aujourd'hui en manuscrit dans la bibliothèque de l'illustre maison Chiggi, à Rome. On lui doit aussi une défense d'un passage du troisième trio de l'œuvre deuxième de Corelli, publiée sous ce titre: *Lettera sopra un seguito di quinte*, Rome, 1685. Enfin, le même musicien est auteur d'un *Raggualio dello stato del coro della cappella pontificia*, qui se conserve dans les archives de l'église Sainte-Marie in *Fallicella*. Adami a donné le portrait de Liberati dans ses *Osservazioni per ben regolare il coro della cappella pontificia* (page 206). Hawkins a reproduit ce portrait dans son Histoire générale de la musique (tome 4, page 226).

LIBERT (HENRI), organiste de l'église cathédrale d'Anvers, né à Groningue, dans la seconde moitié du seizième siècle, a eu de la réputation comme compositeur et comme exécutant, vers 1620. On a imprimé de lui un recueil de motets à quatre et cinq voix, intitulé: *Cautiones sacre et suavissime cum vocibus quatuor et quinque compositæ*, Anvers, P. Phalèse, 1621, in-4° obl. On trouve le portrait de ce musicien dans l'œuvre de Vandyck.

LIBON (PHILIPPE) ¹, né de parens français à Cadix, le 17 août 1775, apprit en cette ville les élémens de la musique et du violon. Ses progrès furent rapides; à l'âge de quatorze ans, il jouait déjà si bien de l'instrument qu'il avait choisi, qu'on crut qu'il était destiné à posséder un talent de premier ordre, et sa famille prit la résolution de l'envoyer à Londres continuer ses études, sous la direction de Viotti. Six années passées près de ce maître célèbre, et la fréquentation des artistes distingués qui étaient alors rassemblés dans la capitale de l'Angleterre, donnèrent à son talent les qualités solides par où il se fit remarquer. Dans le même temps, il fit aussi un

¹ Il y a erreur dans le prénom de Pierre qu'on a donné à cet artiste, au Lexique universel de musique publié par M. le docteur Schilling.

cours de composition avec Gimador. Viotti, qui avait de l'affection pour son élève, lui fit exécuter des concertos dans quelques concerts publics, et joua même avec lui ses symphonies concertantes à Hay-Market. Lorsque Haydn alla composer à Londres ses grandes symphonies, Libon eut l'honneur de lui être présenté, et ce grand homme le félicita sur sa manière d'exécuter ses quatuors. Passant à Lisbonne, en 1796. pour retourner à Cadix, Libon se fit entendre à la cour, et le prince royal de Portugal fut si satisfait de son talent, qu'il l'attacha à son service, en qualité de violoniste solo. En 1798, il se rendit à Madrid où il fut engagé pour la musique particulière du roi; mais depuis longtemps il était préoccupé du désir de visiter Paris, et il abandonna bientôt son poste pour venir en cette ville, où il arriva au mois de novembre 1800. Il donna, peu de temps après, un concert au théâtre de la rue de la Victoire, et s'y fit applaudir dans un concerto de sa composition. Plus tard, il joua aussi avec succès aux concerts de M^{mes} Catalani et Colbran. En 1804, l'impératrice Joséphine l'attacha à sa musique particulière, et en 1810, l'impératrice Marie-Louise le choisit pour accompagnateur. Après la restauration, il conserva sa position dans la musique particulière du roi. Cet artiste estimable est mort à Paris, le 5 février 1838, à l'âge de soixante-trois ans. On retrouvait dans l'exécution de Libon les qualités didactiques de la belle école où il avait été élevé; mais son jeu était dépourvu de génie; tout ce qu'il faisait était de bon goût; mais on désirait en lui plus de sensibilité et d'inspiration. Comme compositeur, il s'est fait connaître par les ouvrages suivants : 1^o Premier concerto pour violon (en ré mineur), Paris, Pleyel. 2^o 2^{me} *idem* (en ut), Paris, Frey. 3^o 3^{me} *idem* (en mi), Paris, Hentz-Jouve. 4^o 4^{me} *idem* (en ré). Paris, Momigny. 5^o 5^{me} *idem* (en sol mineur), Paris, Pleyel. 6^o 6^{me} *idem* (en ré mineur), Paris, Nadermann. 7^o Airs variés pour violon et

orchestre, op. 8, liv. 1 et 2, Paris, Pleyel. 8^o Airs variés pour violon et quatuor ou piano, op. 12, liv. 1 et 2, Paris, Nadermann. 9^o Trois trios pour 2 violons et violoncelle, op. 3, Paris, Leduc. 10^o Trois *idem*, op. 6, Paris, Pleyel. 11^o Trois grands duos concertans pour 2 violons, op. 4, Paris, Pleyel. 12^o 30 caprices pour violon seul, op. 15, Paris, Janet. 15^o Deuxième recueil d'airs variés pour violon et quatuor, op. 12, Paris, Nadermann.

LICHNOWSKI (le prince), amateur distingué de musique, pianiste et compositeur, fut un des premiers protecteurs et des plus grands admirateurs de Beethoven. Il était issu d'une des plus nobles familles de la Pologne, et vivait à Vienne vers la fin du dix-huitième siècle, et au commencement du suivant. On a gravé de sa composition sept variations pour le piano sur le thème *et cor più non mi sento*. Vienne, 1798. Il avait aussi en manuscrit beaucoup d'autres productions. La princesse Lichnowski était à cette époque une des pianistes les plus remarquables de Vienne.

LICHTENAUER (...), maître de chapelle de l'électeur de Trèves, vers 1750, fut ensuite organiste à l'église cathédrale d'Osnabruck. Il a fait imprimer : 24 *Offertoria in honorem sancti sacramenti, gloriam virginis mundique contemptum, quatuor vocum et instrumentis*, Augsbourg, 1756.

LICHTENSTEIGER (JEAN-ERNEST), musicien au service du duc de Saxe Meiningen, paraît avoir vécu d'abord à Amsterdam, où il publia, en 1762, douze sonates pour le clavecin, op. 1. Plus tard, il fit paraître à Nuremberg deux sonates pour le même instrument.

LICHTENSTEIN (LOUIS, baron DE), compositeur dramatique et violoniste, né avant 1770 à Lahm, dans le cercle du Bas-Mein, fut envoyé jeune à l'université de Göttingue, pour y faire ses études. Il y continua aussi à cultiver son talent sur le violon, et il parvint à acquérir sur cet

instrument une habileté remarquable. Pendant son séjour à Gœttingue il brillait dans les concerts dirigés par Forkel. Ses études terminées, il eut le titre de gentilhomme de la chambre de l'électeur de Hanovre. Déjà, il était revêtu de cette dignité lorsqu'il composa à Bamberg, en 1795, ses premiers opéras. Vers 1798 le prince d'Anhalt-Dessau le nomma intendant du théâtre de sa cour et son chambellan. La situation de ce théâtre était alors peu florissante; le baron de Lichtenstein y fit de notables améliorations dans le personnel des chanteurs et de l'orchestre, et le 26 décembre 1798, il y fit représenter son opéra intitulé : *Bathmendi*, dont il avait aussi composé les paroles. Le succès ne répondit pas à ses espérances, et il se vit dans l'obligation de faire de tels changemens à sa pièce, qu'il n'en resta plus que le titre et la musique. L'année suivante, il donna un nouvel opéra qui avait pour titre : *Die Steinerne Braut* (la fiancée de pierre), dont le succès fut des plus brillans. Lichtenstein et sa femme y remplissaient les principaux rôles. C'est ce même ouvrage qui a fourni le sujet de *Zampa*, opéra d'Hérold. Au commencement de 1800, Lichtenstein conduisit sa troupe dramatique à Leipsick, et y donna quelques représentations qui prouvèrent que cette troupe était alors une des meilleures de l'Allemagne, et lui valurent des applaudissemens universels. Ce triomphe lui ayant inspiré le désir de briller sur une scène plus vaste, il se démit de son intendance de Dessau, au mois d'août de la même année, et se rendit à Vienne, où le baron de Braun, directeur du théâtre de la cour, l'accueillit avec distinction, lui confiant la direction artistique de ce spectacle, ne se réservant que l'administration financière. Cédant au goût passionné qu'il avait pour la scène, Lichtenstein parut souvent lui-même dans les opéras qu'il faisait représenter; on vantait alors l'expression de son chant, et surtout son action dramatique. Après les

événemens de la guerre de 1805, des réformes furent faites à la cour de Vienne, et Lichtenstein, resté sans emploi, reçut du roi de Prusse un engagement pour la régie générale du théâtre royal de Berlin. Il n'a plus quitté cette ville depuis lors; mais il s'y est moins occupé de la composition que de la traduction des opéras français. En 1851, il a adapté à la musique de *Guillaume Tell*, opéra de Rossini, la pièce anglaise intitulée *André Hofer*. Ce travail est, je crois, le dernier qu'il a fait pour la scène. Les compositions connues de Lichtenstein sont : *Knull und Fall* (l'explosion et la chute), opéra en 2 actes, poésie et musique, à Bamberg, en 1795. Cet ouvrage fut d'abord représenté dans une société particulière, puis en public. 2^o *Bathmendi*, grand opéra, à Dessau, en 1798. La partition, réduite pour le piano, a été gravée à Vienne, chez Weigl. 3^o *Die Steinerne Braut* (la fiancée de pierre), opéra, à Dessau, 1799. 4^o *La Sympathie*, petit opéra en vaudevilles, Dessau, 1800. 5^o *Ende gut, alles gut* (la fin couronne l'œuvre), *ibid.*

LICHTENTHAL (PIERRE), docteur en médecine, compositeur et écrivain sur la musique, est né à Presbourg, en Hongrie, dans l'année 1780. L'abbé Bertini dit qu'il se rendit en Italie dans sa jeunesse, et qu'il y fit ses études de médecine sous le docteur Frank ¹; je n'ai pu vérifier l'assertion, aucun dictionnaire biographique de ces derniers temps ne fournissant de renseignemens sur ce savant. Quoi qu'il en soit, il demeura à Vienne pendant plusieurs années, avant qu'il se fixât à Milan, où il réside depuis 1810, car il y a publié ses premiers ouvrages. On ignore le nom du maître qui dirigea ses études musicales. Ses premières compositions furent instrumentales; il en a publié : 1^o Quatuor pour piano, violon, alto et basse (en *la*), op. 4. Vienne, Haslinger. 2^o Trio

¹ *Dizionario storico-critico degli scrittori di musica*, etc., t. 3, p. 24.

pour piano, violon et violoncelle, op. 8, *ibid.* 5^o Trio pour piano, violon et alto, *ibid.* 4^o Variations pour piano seul, op. 3, *ibid.* 5^o Sonate (en *ut*) pour piano seul. Leipsick, Breitkopf et Haertel. 6^o Marches pour piano à quatre mains. Milan, Ricordi. M. Lichtenthal a composé ou arrangé une partie des ballets intitulés : *Il Conte d'Essex*, représenté au théâtre de la Scala, à Milan, en 1818; *Cimene*, *ibid.* 1820; *Alessandro*, *ibid.* 1820. Mais c'est surtout comme écrivain sur diverses parties de la musique que M. Lichtenthal s'est fait connaître avantageusement. Son premier ouvrage fut un petit traité d'harmonie et d'accompagnement, à l'usage des dames, intitulé : *Harmonik für Damen, oder: Kurze Anweisung die Regeln des Generalbasses auf eine leichtfässliche Art zu erlernen* (harmonie pour les dames, ou courte instruction pour apprendre par une méthode facile les règles de la basse continue). Vienne, Hofmeister, 1806, 21 pages in-fol. obl. Cet opuscule fut suivi d'un traité de l'influence de la musique, publié en allemand, sous ce titre : *Der musikalisch Artz, oder: Abhandlung von dem Einflusse der Musik auf den menschlichen Körper, und von ihrer Anwendung in gewissen Krankheiten*. Vienne, Wappler et Beck, 1807, in-8^o de 107 pages. Une traduction italienne de cet ouvrage a paru à Milan, en 1811, chez Maspero; elle est intitulée : *Trattato dell' influenza della musica sul corpo umano, e del suo uso in certe malattie*. Dans la même année où l'édition allemande de cet ouvrage fut publiée, son auteur fit paraître aussi une petite méthode de composition sous ce titre : *Orpheik, oder: Anweisung die Regeln der Komposition auf eine leichte und fässliche Art zu erlernen*. (Art d'Orphée, ou instruction pour apprendre la composition par une méthode courte et facile). Vienne, Steiner, 23 pages in-fol. obl. avec 42 pages d'exemples. Une notice biographique sur la vie de Mozart a été

publiée par M. Lichtenthal; elle a pour titre : *Cenni biografici intorno al celebre maestro W. A. Mozart, estratti da dati autentici*. Milan, Silvestri, 1814, in-8^o de 40 pages. Cette notice contient quelques faits intéressans qui ne sont pas dans celles qui avaient été publiées précédemment. Après cette publication, M. Lichtenthal s'est livré à la rédaction d'un dictionnaire et d'une bibliographie de la musique; il employa à cet ouvrage, le plus considérable de ses travaux, douze années de recherches. Le livre parut enfin sous ce titre : *Dizionario e Bibliografia della Musica*. Milau, Fontana, 1826, 4 volumes in-8^o. Les deux premiers volumes renferment le dictionnaire technique et historique de l'art. Cette partie du travail de M. Lichtenthal est fort estimable; on y trouve un grand nombre d'articles où la matière est bien traitée, et qui ne sont pas, comme l'a prétendu un critique français, une simple traduction du Lexique de Koch. Les deux autres volumes contiennent la bibliographie. Les bases du travail sont la littérature générale de la musique, par Forkel, et le nouveau Lexique de Gerber. Un peu trop confiant dans l'autorité de ces deux auteurs, surtout du premier, M. Lichtenthal a souvent copié leurs fautes, et lui-même y a ajouté quelques erreurs; de plus un grand nombre de fautes typographiques, particulièrement dans les noms propres et les dates, obligent à n'user de son livre qu'avec précaution; néanmoins les additions nombreuses qu'il a faites au travail de ses devanciers, pour continuer le tableau de la littérature de la musique jusqu'à l'époque de sa publication, donnent du prix à celle-ci, malgré ses défauts et ses omissions. Une traduction française des deux premiers volumes du livre de M. Lichtenthal, par M. Dominique Mondo, a paru récemment sous ce titre : *Dictionnaire de musique, par le Dr. Pierre Lichtenthal, traduit et augmenté*, etc. Paris, 1839. 2 vol. gr. in-8^o. Le dernier ouvrage de

M. Lichtenthal est un traité de la théorie du beau dans les arts, particulièrement dans la musique; il a pour titre : *Estetica ossia dottrina del bello, e delle belle arti*. Milan, 1851, in-8°.

LICKL (JEAN-GEORGE), né le 11 avril 1769, à Kornneubourg, dans la basse Autriche, s'est fait connaître à Vienne comme compositeur et professeur de piano. Il a joui aussi de la réputation d'un organiste distingué. Parmi les opéras qu'il a écrits pour le théâtre Schikaneder, on remarque : 1° *Der Zauberpfel* (La flèche enchantée). 2° *Der Bruder von Kakrau* (Le frère de Kakrau). 3° *Astaroth, der Fehrführer* (Astaroth le séducteur). 4° *Faust; Leben, Thalen und Hellenfahrt* (La vie, les aventures et la descente de Faust aux enfers). 5° *Der vermeinte Hexenmeister* (Le sorcier supposé). 6° *Der Orgelspieler* (L'organiste). 7° *Der Durchmarsch* (La traversée). 8° *Der Brigitta-Kirchtag* (Le jour de Ste.-Brigitte), etc. En 1806, Lickl a été nommé maître de chapelle de l'église principale de Fünfkirchen, en Hongrie; depuis ce temps, il a écrit beaucoup de messes, vêpres, psaumes, motets, antiennes, hymnes, litanies, et d'autres compositions religieuses dont il n'a été publié qu'un petit nombre. Ses principaux ouvrages gravés sont : 9° deux suites d'harmonie à 6 parties. Vienne, Haslinger. 10° Quintette pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson, *ibid.* 11° Trois grands quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle, op. 1, Offenbach, André. 12° Trois trios pour violon, alto et basse, op. 17. Augsburg, Gombart. 13° Trois quatuors pour flûte ou hautbois, violon, alto et basse, op. 28. Vienne, Haslinger. 14° Quatuor pour piano, flûte, alto et violoncelle, op. 26, *ibid.* 15° Trois sonates pour piano, violon et violoncelle, op. 2, Vienne, Cappi. 16° Grande sonate brillante pour deux pianos, op. 50, Vienne, Haslinger. 17° Sonate pour piano à 4 mains, op. 5, Vienne, Cappi. 18° Sonate brillante, *idem.*, op. 51, Vienne, Haslin-

ger. 19° Trois sonates pour piano seul, op. 5, Vienne, Artaria. 20° Plusieurs thèmes variés, *idem.* 21° Plusieurs cahiers de valse et de danses, *idem.* *ibid.* 22° Litanies à 4 voix avec 2 violons, 2 clarinettes, 2 cors, contrebasse et orgue. Nos 1 et 2, *ibid.* 23° Deux *Regina cæli* à 4 voix, 2 violons, 2 clarinettes, 2 cors, basson, contrebasse et orgue, *ibid.* 24° Deux *Salve Regina* à 4 voix avec 2 violons, 2 clarinettes, 2 cors, basson, contrebasse et orgue, *ibid.* 25° Offertoire pour viole solo, à quatre voix, quatuor et orgue, Vienne, Treutsensky.

LICKL (CHARLES-GEORGE), fils du précédent, né à Vienne, le 28 octobre 1801, employé dans les bureaux de la cour impériale, n'a point eu d'autre maître que son père pour la musique. Il joue bien du piano et du physharmonica. On a gravé de sa composition : 1° *Polyhymnia*, suite de pièces choisies pour physharmonica ou flûte et piano. Vienne, Mechetti. 2° *Les quatre saisons de l'année*, poème en musique caractéristique pour piano, op. 17, Vienne, Cappi. 3° Les charmes de Presbourg, rondo pour le piano, op. 16, *ibid.* 4° Environ dix autres rondos ou rondinos, *ibid.*, *idem.* 5° Des variations sur différents thèmes, *idem.*, Vienne, Haslinger et Pennauer. 6° Des danses et des valse, *idem.*

LICKL (ÉGIDE-CHARLES), deuxième fils de Jean-George, est né à Vienne le 1^{er} septembre 1805. Il est aussi élève de son père, et se fait remarquer comme pianiste, guitariste et compositeur. Il est fixé à Trieste. Ses œuvres se composent de musique religieuse et instrumentale : j'ignore s'il en a été publié quelques morceaux.

LIDI (ANTOINE), né à Vienne, vers 1740, a été un des virtuoses les plus distingués sur le bariton ou violoncelle d'amour. Il brillait encore à Berlin en 1784; mais Barney nous apprend, dans son histoire générale de la musique, que cet artiste avait cessé de vivre en 1789. On a

gravé de sa composition sept œuvres, chacun de six pièces consistant en duos, quatuors et quintettes pour violon, flûte et violoncelle. On connaît aussi de lui un *andante* avec des variations pour le clavecin, gravé à Berlin en 1784 ; enfin, il a laissé en manuscrit quelques pièces pour la basse de viole.

LIEBAU (FRÉDÉRIC-GUILLAUME), organiste à l'église Saint-Benoît de Quedlinbourg, est né le 14 novembre 1802 à Wickerode, dans le comté de Stolberg. Il est élève de Hummel pour le piano, l'orgue et la composition. Cet artiste a publié peu d'ouvrages jusqu'à ce jour, mais il a en manuscrit les psaumes 96 et 146, avec orchestre, sur le texte de Mendelsolm, *la fête de la musique*, grande cantate, plusieurs chants avec ou sans accompagnement, des quatuors, des sonates et d'autres ouvrages pour le piano. On a imprimé de sa composition : *Les délassemens musicaux du soir, pour les amateurs*, consistant : 1^o En un quintetto pour piano, deux flûtes et deux violons, avec violoncelle *ad libitum*. 2^o Variations sur un thème connu, *idem*. Quedlinbourg, basse.

LIEBE (CHRÉTIEN), organiste à Frauenstein, en Misnie, naquit à Freyberg le 5 novembre 1654. Ses études furent brillantes, et il apprit en peu de temps le latin, le grec, l'hébreu et le syriaque. Il cultivait aussi la poésie avec succès, et a laissé, comme organiste, un grand nombre de compositions pour l'église, qui sont restées en manuscrit. En 1690, il fut appelé à Zschopau, en qualité de recteur de l'école ; il y mourut le 5 septembre 1708.

LIEBER (....), secrétaire et conseiller du comte de Spaner, président de la chambre de Wetzlar, mort vers 1780, a fait graver de sa composition 6 sonates pour le clavecin, avec accompagnement de violon, Mannheim, 1775.

LIEBESKIND (GEORGE-GOTTHILF), célèbre flûtiste allemand, naquit à Alten-

bourg le 22 novembre 1732. Il n'avait que huit ans lorsqu'il suivit à Bayreuth son père, bassoniste distingué. Celui-ci voulait faire apprendre le basson à son fils, mais le jeune Liebeskind ayant montré de l'aversion pour cet instrument et un goût prononcé pour la flûte, on lui laissa le choix de ce dernier instrument, sur lequel il fit de rapides progrès. A l'âge de dix-sept ans il fut admis dans la chapelle du margrave de Bayreuth, qui le confia aux soins de Quanz, en 1756. Ce maître, obligé de résider à Potsdam pour son service près du roi, conduisit Liebeskind à Berlin près de Lindner, son ancien élève, et première flûte de la chapelle royale. De retour en cette ville dans la même année, Quanz s'occupait lui-même à perfectionner le talent du jeune flûtiste, et l'affection qu'ils prirent l'un pour l'autre fut si vive, que le maître donnait deux leçons par jour à son élève, et qu'ils ne se quittaient point. En 1759, Liebeskind dut retourner à Bayreuth ; il y resta jusqu'à la mort du prince ; puis il alla à Anspach en 1769, avec tout l'orchestre de la cour de Bayreuth. Il est mort à Anspach en 1800. Cet artiste n'a rien composé ; mais son talent d'exécution était si parfait, qu'il a joui d'une réputation de grand artiste dans toute l'Allemagne.

LIEBESKIND (JEAN-HENRI), fils du précédent, né à Bayreuth en 1768, apprit de son père à jouer de la flûte, et fit de bonnes études littéraires et scientifiques. Après avoir obtenu le grade de docteur en droit, il fut nommé conseiller de la haute cour de justice de Bavière, à Bamberg, où il vivait encore en 1808. Amateur distingué sur la flûte, il ne s'est pas borné au talent d'exécution, car on lui doit une excellente dissertation insérée dans la Gazette musicale de Leipsick (1807, nos 7 et suiv., 47 et suiv. 1808, nos 6 et 7), sous ce titre : *Fragmens d'un essai philosophico-pratique, non-imprimé, sur la nature du son et le jeu de la flûte allemande*. Il a donné aussi dans la 12^e année du même

recueil un bon article sur le double coup de langue (p. 665 et suiv.).

LIEBICH (GODEFROI-SIGISMOND), directeur de la chapelle du comte de Reuss-Plauschen et secrétaire intime du prince, naquit à Frankenberg, en Misnie, le 22 juillet 1672. Son père, chantre du lieu, lui enseigna les élémens de la musique, puis il fréquenta le collège de Bautzen, et alla ensuite à Jéna pour étudier la médecine; mais son penchant pour l'art musical lui fit abandonner cette science, et après un an de séjour à l'université, il se rendit à Dresde pour suivre sa nouvelle carrière, favorisé par une belle voix de ténor qui lui procura de l'emploi dans les églises. En 1695 il obtint sa position de secrétaire chez le comte de Reuss, à Schlaetz, dans le Voigtland, puis il fut chargé des fonctions de maître de chapelle. Il mourut le 1^{er} juin 1727. Parmi les compositions qu'il a laissées en manuscrit, on remarque : 1^o Motets sur les textes des évangiles, pour une année entière, à voix seule, 2 violons, deux violes et basse continue. 2^o Une année complète de motets sur les mêmes textes, à 4 voix et orchestre.

LIEBMANN (M^{me} HÉLÈNE), née REISE, amateur de musique, pianiste distinguée, est née à Berlin en 1796. Élève de Lauska, elle étonna par son habileté dans un concert donné à Berlin en 1806, quoiqu'elle ne fût agée que de dix ans. En 1814, elle s'est mariée; deux ans après, elle s'est rendue à Londres, où elle paraît s'être fixée. Les compositions de cette dame se font remarquer par un sentiment expressif et par des traits brillants. On a gravé sous son nom : 1^o Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 15, Leipzig, Peters. 2^o Trios pour piano, violon et violoncelle, op. 11 et 12, *ibid.* 3^o Sonates pour piano et violon, op. 9 et 14, *ibid.* 4^o Sonates pour piano seul, 3 œuvres, *ibid.* 5^o Thèmes variés pour piano seul, Vienne, Mechetti, Artaria et Mollo. 6^o Des danses allemandes pour piano,

Vienne, Artaria. 7^o *Idem*, Berlin.

LIGHT (E.), guitariste anglais, vivait à Londres vers la fin du dix-huitième siècle, et y a publié : *The art of playing the Guitar, to which is annexed a selection of the most familiar lessons, diversiments, songs, airs, etc.* (L'art de jouer de la guitare, etc.), chez Preston, 1795.

LIGHTFOOT (JEAN), orientaliste anglais, né à Stoke, dans le comté de Stafford, en 1602, commença ses études au collège de Morton-Green, et les acheva à l'université de Cambridge. Devenu bachelier, il fut le collaborateur de Whitehead, son premier maître, et enseigna pendant deux ans le grec dans le collège de Rapon; puis ayant été ordonné prêtre, il fut successivement chapelain de lord Cotton, pasteur à Hone, et en 1642, ministre de la paroisse Saint-Barthélemy, à Londres, docteur en théologie, en 1652, et chancelier de l'université de Cambridge. Il mourut à Ely, dont il était chanoine, le 6 décembre 1675. Au nombre des livres de ce savant homme, on en trouve un qui a pour titre : *Description of the temple, as it stood in the days of our Saviour* (Description du temple de Jérusalem, tel qu'il était au temps de notre Sauveur), Londres, 1650, 1 vol. in-4^o. Il en a été fait une traduction latine, publiée à Rotterdam, 1686, in-fol. Dans la deuxième section du premier livre de cet ouvrage (chap. 7), Lightfoot traite des chantres et de la musique du temple, ainsi que des instrumens qui y étaient en usage.

LIGNE (le prince CHARLES DE), fils aîné du prince de ce nom, si célèbre par son esprit, naquit au château de Belœil, dans le Hainaut, en 1769, reçut une éducation brillante, et entra de bonne heure au service militaire en Autriche. Vers 1790, il vivait à Vienne; mais ayant voulu servir comme volontaire dans l'expédition des Prussiens en Champagne, il fut tué dans un combat, le 14 septembre 1792. Aussi distingué par ses talens que

par sa valeur et sa haute naissance, ce prince cultivait la musique avec succès. Il a publié à Vienne, chez Artaria, en 1791, trois recueils d'airs français, variés pour le clavecin.

LIGNIVILLE (le marquis DE), prince de Conca, né en Toscane vers 1740, eut un talent distingué comme amateur de musique. En 1768 il a fait graver à Florence un *Salve Regina* de sa composition, en canon perpétuel à trois voix. Burney possédait aussi en manuscrit un *Dixit* à 4 voix et orchestre de cet amateur, et M. l'abbé Santini a sous le même nom un *Stabat Mater*, en canon perpétuel à trois voix.

LIGOU (PIERRE), né à Avignon en 1749, fit ses études au séminaire de cette ville, et fut longtemps appelé *l'abbé*, parce qu'il avait porté le petit collet, tant au séminaire qu'au chœur de l'église cathédrale. En 1769, il obtint la place d'organiste à Alais, et il conserva cette position toute sa vie. Il y était encore, âgé de 75 ans, en 1822. Il a fait jouer aux petits théâtres de Paris : 1^o *Argent fait tout*, opéra-comique en un acte. 2^o *Les deux Aveugles de Franconville*, idem. Celui-ci a obtenu un brillant succès. Ligou avait aussi en manuscrit : *Armide*, opéra en cinq actes, de Quinault, et *Samson*, de Voltaire. Il a écrit des messes, des motets, et un *Te Deum*, qui ont eu de la réputation dans le midi de la France. Ligou était aimable, bon et spirituel : il fut lié d'amitié avec M^{me} Bourdic-Viot. Quelqu'un demandait à cette dame ce qu'elle avait trouvé de curieux dans la petite ville d'Alais, elle répondit : *Je n'y ai vu que l'abbé Ligou*.

LILIEN (M^{me} la baronne ANTOINETTE DE), amateur de musique et pianiste distinguée, vécut à Vienne vers la fin du dix-huitième siècle. Elle y a fait graver en 1799 : 1^o Huit variations pour le piano, sur le thème : *Pria ch'io l'impegno*. 2^o Sept variations sur un thème du ballet d'Alceïde, op. 2. *ibid.*, chez Éder. 5^o Neuf

variations *idem* sur un thème original, *ibid.*

LILIEN (M^{me} la baronne JOSÉPHINE DE), sœur de la précédente, cultiva aussi la musique avec succès, et fit graver de sa composition : 1^o Dix variations pour le piano sur le thème d'une romance, Vienne, Éder, 1800. 2^o Dix variations *idem* sur le thème : *La Rachelina*, op. 2, *ibid.*

LIMMER (FRANÇOIS), jeune compositeur, pianiste et violoniste distingué, actuellement vivant, est né à Vienne et y a eu pour maître le chevalier de Seyfried, maître de chapelle de la cour. Ses premiers ouvrages ont été publiés en 1830. Parmi ses plus importantes compositions, on remarque : 1^o 1^{er} quatuor pour deux violons, alto et basse, op. 10 (en *sol*), Vienne, Mechetti. 2^o Grand quintette pour piano, violon, viole, violoncelle et contrebasse, op. 15, Leipsick, Breitkopf et Härtel.

LINDEMANN (JEAN), chantre et musicien de la cour à Gotha, entra au service de cette cour en 1571. Il mourut en 1630. On a de lui trois suites de motets à 4 et 5 voix publiées sous ce titre : *Decades amorum filii Dei*, Erfurt, 1594, 1596 et 1598, in-4^o.

LINDLEY (ROBERT), violoncelliste anglais, né en 1772, à Rotherham, dans le Yorkshire, reçut fort jeune de son père des leçons de violon ; puis, à l'âge de neuf ans, il commença l'étude du violoncelle. Lorsqu'il eut atteint sa seizième année, Cervetto l'entendit et fut si satisfait de la justesse de son intonation et de la belle qualité de son qu'il tirait de l'instrument, qu'il en fit son élève. Après avoir été quelque temps attaché à l'orchestre du théâtre de Brighton, il succéda à Sperati, comme premier violoncelle au théâtre du roi, en 1794. Depuis lors il a été attaché aux concerts de la musique ancienne et de la société philharmonique de Londres, en qualité de premier violoncelliste. Il est dit dans le *Dictionary of musicians* (Londres, 1824, t. 2) que Lindley n'est infé-

rieur à aucun autre violoncelliste de l'Europe; cette assertion n'est point exacte. Cet artiste se distingue par un beau son et beaucoup de justesse; mais il est entièrement dépourvu de sentiment, de style, et dans les difficultés comme dans l'expression il est resté loin de Romberg, de Lamare, de Bohrer et de Servais. Il a publié chez Bröderip, à Londres, quatre concertos pour violoncelle et orchestre. Ses autres ouvrages connus sont : 1° Duos pour violon et violoncelle, op. 5, Londres, Clementi. 2° Trios pour basson, alto et violoncelle, op. 7, *ibid.* 3° Duos pour deux violoncelles, op. 6, 8, 10, et 27, *ibid.* 4° Solos pour violoncelle, op. 9, *ibid.* 5° Grand trio pour violon, alto et basse, *ibid.* et Bonn, Simrock. 6° Airs variés et pot-pourris pour violoncelle, plusieurs œuvres, *ibid.* Lindley a un fils, violoncelliste aussi, qui s'est fait entendre en public pour la première fois en 1812, à l'âge de quinze ans.

LINDNER (FRÉDÉRIC), né à Liegnitz, en Silésie, vers 1540, entra fort jeune dans la chapelle de l'électeur de Saxe, à Dresde. Ce prince l'envoya ensuite à l'école de Pforte, puis à l'université de Leipsick. Parti de cette ville, il alla à Anspach, où il obtint de l'emploi dans la chapelle du landgrave George-Frédéric. Après dix années passées au service de ce prince, il reçut en 1574 sa nomination de chantre à l'église Saint-Égide de Nuremberg. Il paraît avoir passé le reste de sa vie dans cette situation. Lindner a publié plusieurs recueils de motets et de madrigaux de sa composition ou de quelques musiciens célèbres de son temps. Voici les titres de ceux qui sont connus : 1° *Cantiones sacræ*, Nuremberg, 1585. 2° *Idem*, deuxième partie, *ibid.*, 1588. 3° *Missæ quinque vocum*, *ibid.*, 1591, in-4°. 4° *Gemma musicalis*, collection de 64 madrigaux italiens composés en partie par Lindner, mais dont le plus grand nombre appartient à d'autres musiciens célèbres de ce temps, tels que Lelio Bertani, Jean de Macque,

Jean-Marie Nanini, Soriano, etc, Nuremberg. 1588, in-4° obl. 5° *Idem*, 2° partie, *ibid.*, 1589. 6° *Idem*, 3° partie, *ibid.*, 1590, in-4° obl. 7° *Corollarium cantionum sacrarum* 5, 6, 7, 8 et plur. *vocum de festis præcipuis anni quarum antea a præstantissimis nostræ ætatis musicis Italia separatim editæ sunt, quædam verò nuperrimè concinnatæ nec uspiam typis excusæ, ac nunc in unum quasi corpus reductæ, studio et operâ Fredrici Lindneri*, Norimbergæ, 1590, in-4°. Il y a aussi dans ce recueil quelques motets de Lindner. 8° *Idem*, 2° partie, *ibid.*, 1590, in-4°.

LINDNER (ÉLIE), organiste de l'église cathédrale de Freyberg, vers 1750, eut la réputation d'un artiste distingué. Il était d'ailleurs bon mathématicien et mécanicien; ce fut lui qui traça le plan de l'excellent orgue de Freyberg, composé de 45 jeux.

LINDNER (GEORGE-FRÉDÉRIC); on a sous ce nom un petit ouvrage sur l'usage de la musique dans le service divin, intitulé : *Vom rechtmæssigen und Gott wohlgefälligen Gebrauch der Musik*, Königsberg, 1747, in-8°.

LINDNER (JEAN-JOSEPH-FRÉDÉRIC), flûtiste, né à Weickersheim, en Franco-nie, dans la première moitié du dix-huitième siècle, reçut des leçons de musique de Pisendel, frère de sa mère, puis devint élève de Quanz. Vers 1754 il fut admis dans la musique du roi de Prusse, à Berlin. Il y continua son service jusqu'à l'avènement au trône de Frédéric-Guillaume, qui lui accorda sa retraite avec une pension. Il se retira depuis lors dans une petite ville de la Prusse occidentale, où il mourut en 1790. Cet artiste a passé longtemps pour un des plus habiles flûtistes de l'Allemagne. On ne connaît point de compositions sous son nom.

LINDNER (FRANÇOIS), organiste du couvent de Grussau, naquit en 1756 à Plinkau, en Bohême. Lorsqu'il eut atteint sa onzième année, on l'envoya comme enfant

de chœur à Schoenberg, en Silésie, où il fit ses études de musique. Plus tard, il fut nommé organiste adjoint de cette école, et en 1760, il reçut sa nomination d'organiste à Grussau. Il est mort en ce lieu le 12 septembre 1795, laissant en manuscrit quelques ouvrages concernant l'art de jouer de l'orgue. Il a publié à Leipsick quelques recueils de chansons allemandes, avec accompagnement de piano. Lindner était instruit dans la composition et dans toutes les parties de la musique; ce fut lui qui fit à l'orgue de Grussau des réparations considérables.

LINDNER (FRÉDÉRIC-GUILLAUME), docteur en théologie, né le 12 décembre 1779 à Weyda, est maintenant professeur de théologie à l'université de Leipsick et à l'école de l'enseignement moyen dans la même ville. Il a donné dans la 15^e année de la *Gazette musicale* de Leipsick une dissertation divisée en 4 articles (p. 3, 17, 33, 49), sur cette question : *Was ist bis jetzt für die Gesangsbildung geschehen?* (Qu'a-t-il été fait jusqu'ici pour la culture du chant). On a aussi de lui une suite progressive d'exercices de chant, à l'usage de la jeunesse, extraits des œuvres des meilleurs maîtres allemands, sous ce titre : *Musikalischer Jugendfreund, oder instructive Sammlung von Gesängen aus den Werken der berühmtesten Meister*, etc., à 2, 3 et 4 voix, avec ou sans accompagnement de piano. 4 numéros. Leipsick, Vogel.

LINDNER (HENRI), compositeur de peu de mérite, au commencement de ce siècle, a été probablement attaché à la musique de quelque régiment, en Allemagne. Il a publié : 1^o Recueil de pièces pour la musique militaire : Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2^o Duos pour 2 violons, op. 2 et 3. Leipsick, Hofmeister et Peters. 3^o Quintette pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson. op. 1. Leipsick, Hofmeister. 4^o Quatre pièces brillantes pour piano et violon. Leipsick, Breitkopf et Hærtel.

LINDPAINTNER (PIERRE-JOSEPH), mai-

tre de chapelle du roi de Wurtemberg, membre de plusieurs sociétés musicales, est né à Coblenz, le 8 décembre 1791. Fils d'un ténor de la musique de l'électeur de Trèves, il suivit le prince avec sa famille à Augsbourg, lorsque l'électorat fut envahi par les armées françaises. C'est dans cette ville que commença son éducation, dès l'âge de cinq ans; depuis ce moment jusqu'à ce que sa seizième année eût été accomplie, il fréquenta le gymnase catholique et le lycée, s'y adonnant aux études littéraires et scientifiques. La musique n'était alors cultivée par lui que comme un complément de son éducation, quoiqu'il eût pour cet art un goût passionné. Plædterll, directeur de la musique de l'électeur, fut son maître de violon, et Wetzka, maître de chapelle de la cathédrale, lui enseigna dans le même temps le piano et l'harmonie. Son talent se développa avec rapidité; ses progrès remarquables décidèrent l'électeur à envoyer le jeune Lindpaintner à Munich pour y achever ses études sous la direction de Winter. Suivant le *Lexique universel de musique* publié par M. le docteur Schilling, où je puise les élémens de cette notice, l'auteur du *Sacrifice interrompu* ne possédait pas l'art d'enseigner, et Lindpaintner n'apprit point de lui les vrais principes de l'art d'écrire : Winter, y est-il dit, se borna à cultiver dans son élève les heureuses dispositions qu'il avait reçues de la nature pour la poétique de l'art. C'est dans cette direction que le jeune artiste termina sous les yeux de son maître son premier opéra (*Démophon*), une messe et un *Te Deum*, qui furent exécutés à Munich en 1811. Le succès obtenu par ces ouvrages fit prendre à l'électeur la résolution d'envoyer son protégé en Italie pour qu'il y achevât de s'instruire dans la composition; mais la mort de ce Mécène, en 1812, empêcha la réalisation de ce projet. Cet événement obligea Lindpaintner à accepter une place de chef d'orchestre au théâtre de la cour (*Isarhor*), nouvellement construit; il la conserva jusqu'en

1819. Plusieurs compositions qu'il fit exécuter dans les premiers temps de sa nouvelle position furent applaudies, et ces succès lui firent négliger ses études; mais les avis sévères d'un ami lui firent voir que de tels succès sont éphémères, et qu'il n'y a de productions artistiques durables, que celles qui réunissent toutes les conditions de l'art. Dès lors il reprit ses travaux scolaires avec courage. Joseph Grætz lui enseigna le contrepoint, et lui fit faire de longs exercices dans toutes les parties de l'art d'écrire, qui complétèrent son éducation musicale. En 1819, la place de maître de chapelle de la cour de Stuttgart fut offerte à Lindpaintner; il l'accepta, et maintenant il l'occupe encore et en remplit les fonctions avec autant de zèle que de talent. Personne n'entend mieux que lui la direction d'un orchestre et ne saisit mieux l'esprit de la musique qu'il fait exécuter. Malheureusement pour son amour-propre d'artiste, il est rare que le roi de Wurtemberg occupe son talent à autre chose; car le goût de la musique étrangère est dominant à Stuttgart comme dans toute l'Allemagne, et les compositeurs de la nation n'apparaissent que de loin en loin sur la scène royale. Lorsque je visitai la capitale du Wurtemberg (septembre 1838), Lindpaintner me tint sur sa position et celle des autres compositeurs de l'époque actuelle un langage de découragement pénible dans la bouche d'un tel artiste. « Mon cher monsieur (me dit-il), « un jeune musicien allemand, enthousiaste des beautés merveilleuses d'un « *Don Juan*, d'une *Flûte enchantée* ou « d'un *Fidelio*, ne rêve d'abord que gloire » et que succès à marcher sur les traces « des immortels auteurs de ces chefs-d'œuvre. Son esprit est dans une perpétuelle « agitation jusqu'à ce qu'il se soit procuré « le livret qui doit servir de base à ses « inspirations; mais à peine a-t-il mis la « main à l'œuvre, que tout change d'aspect, et que ses illusions se dissipent dou- « loureusement. La première vérité qui le

« frappe, c'est que les entrepreneurs de « théâtre n'attachent point de prix à son « œuvre, et qu'ils considèrent l'engagement de le faire jouer comme une charge « onéreuse plutôt que comme un avantage. « A-t-il enfin vaincu ces premiers obstacles, « de plus tristes déceptions viennent l'atteindre; car il avait compté sur la sympathie de ses compatriotes, et au lieu de « cela il ne trouve que de l'indifférence. « En général, ce sont les cours qui donnent le ton dans les États de l'Allemagne, et nos princes n'ont d'estime que « pour les opéras qui nous viennent d'Italie ou de Paris; de Paris surtout; car « tout ce qui nous vient de cette ville nous « paraît avoir reçu la plus solide sanction « du goût. Jamais un opéra allemand « n'obtient de ces succès d'éclat tels qu'on « en voit chez vous; souvent ce n'est qu'à « près la mort de leur auteur qu'il s'établit « une sorte de religion en leur faveur. Ne « savons-nous pas que, pour tout éloge de « *Don Juan*, l'empereur Joseph II dit à « Mozart qu'il y trouvait trop de notes, « et que le grand homme, justement blessé, « osa lui répondre qu'il y en avait précisément autant qu'il en fallait? Ne savons-nous pas que *Fidelio* fut abandonné « après la troisième représentation, et « qu'on ne le reprit que plusieurs années « après? Si le *Freyshütz* a fait naître de « l'enthousiasme chez les Allemands, il le « doit en partie au sujet de la pièce. Le dialogue est partout populaire, mais il l'est surtout chez une nation exaltée et rêveuse. « *Obéron* est aussi une belle composition, « une conception pleine d'originalité; *Euryanthe* fourmille de beautés, et pourtant « ces productions de l'auteur du *Freyshütz* « n'ont excité que peu d'intérêt parmi nous. « D'ailleurs aucune sorte d'indemnité n'est « offerte à l'auteur d'un opéra pour son « travail. La vente de quelques copies de « sa partition est tout ce qu'il a droit d'en « attendre, si par hasard sa pièce est bien « accueillie du public. La dernière vérité « dont le compositeur acquiert la conviction

« tion, c'est qu'en supposant même qu'il obtienne des succès, le théâtre ne le conduira qu'à l'hôpital. » — Que faites-vous là? dis-je à M. Lindpaintner, qui me tenait le langage dont je viens de donner la substance, en voyant sur son pupitre une composition nouvelle dont il était occupé. — Un opéra, me répondit-il. — Comment? Et ce que vous me disiez tout à l'heure? — « Que voulez-vous! devenu maître de chapelle du roi de Wurtemberg, j'ai du pain pour ma famille; mais je n'ai que cela : mon prince ne s'intéresse pas plus à mes ouvrages que le roi de Hanovre à ceux de Marschner, ou le duc de Hesse-Cassel à ceux de Spohr. Il me reste cependant un besoin d'artiste à satisfaire : ce besoin est celui de travailler : je fais cet opéra pour Vienne, où il doit être joué au mois de décembre, et je partirai dans huit jours pour aller le mettre à l'étude, quoi qu'il en doive être de son succès. » Ce succès a eu tout l'éclat que son auteur pouvait désirer; j'espère donc que la justice rendue à *La Génoise* par la population de Vienne aura réconcilié Lindpaintner avec la position d'un compositeur allemand doué d'un talent réel.

La liste des ouvrages de M. Lindpaintner est étendue; On y remarque : I. OPÉRAS. 1^o *Démophon*, à Munich, 1811. 2^o *Alexandre à Ephèse*, opéra sérieux. 3^o *Der blinde Gärtner* (Le jardinier aveugle), Singspiele ou petit opéra de la jeunesse de l'auteur, dont la partition pour le piano a été gravée à Leipsick, chez Breitkopf et Härtel. 4^o *Die Pflegekinder* (Les enfans nourriciers), partition pour piano, Leipsick, Hofmeister. 5^o *Der Bergkönig* (Le roi de la montagne), partition pour le piano, Manheim, Heckel. 6^o *Le Vampire*, opéra fantastique représenté à Vienne avec succès, et dont le sujet a été traité postérieurement par Marschner. La partition de piano a été gravée à Leipsick, chez Breitkopf et Härtel. 7^o *La princesse de Cacambo*. 8^o *La reine des Astres*. 9^o *Sentiment pour l'art et pour l'amour*. 10^o *Ti-*

manthes, opéra sérieux sur le sujet de Démophon, autrement traité. 11^o *Hans Max Giesbrecht*. 12^o *Pervoute, ou les souhaits*. 13^o *Sulmona*. 14^o *Les filles des roses*. 15^o *L'Amazone*. 16^o *L'Otage*. 17^o *Aglaja*, ballet. 18^o *Zéphire et Flore*, idem. 18^o (bis) *Jocko, ou le singe du Brésil*, ballet. 19^o *Zeila*, idem. 20^o *La cloche de Schiller*, mélodrame sur le sujet de la célèbre ballade. 21^o *Le Sacrifice d'Abraham*, idem. 22^o *Moïse sauvé*, idem. 23^o *Frédéric le Victorieux*, idem. 24^o *Ti-moclée*, idem. 24^o (bis) *Le pouvoir de la chanson*, petit opéra très-remarquable. 24^o (ter) *La Génoise*, opéra en 5 actes, joué à Vienne au mois de décembre 1858. La plupart des opéras de Lindpaintner ont été composés sur de mauvais livrets qui ont nui au succès de la musique. II. ORATORIOS ET MUSIQUE D'ÉGLISE. 25^o *Le jeune homme de Naim*, oratorio, dont on vante le style simple, élevé, et la beauté des chœurs, mais auquel on reproche d'être dépourvu d'expression dramatique. 26^o *Le Sacrifice d'Abraham*, différent du mélodrame. 27^o *Judas Macchabée*, oratorio de Handel, avec une instrumentation moderne qui a reçu beaucoup d'éloges dans quelques journaux allemands. 28^o *Herr Gott dich loben wir*, motet allemand à 4 voix et orchestre, sur un texte de Klopstock, gravé en partition à Leipsick, chez Breitkopf et Härtel. 29^o Chant funèbre à 4 voix d'hommes, avec 5 cors et 5 trombones ou piano *ad libitum*. Stuttgart, Zumsteeg. 30^o Messes, *Te Deum*, psaumes, *Pange lingua*, cantates en manuscrit. III. MUSIQUE INSTRUMENTALE. 31^o Ouverture à grand orchestre pour la tragédie intitulée *Le Paria*. Breitkopf et Härtel. 32^o Ouverture du *Sacrifice d'Abraham*, idem. *ibid.* 33^o Ouvertures *idem* de la plupart des opéras et ballets, *ibid.* 33^o (bis) Ouverture solennelle pour la grande fête musicale de Halle, en 1835. 34^o Symphonie concertante pour 2 cors, op. 25. *ibid.* 35^o *idem* pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basse, op. 56. Mayence, Schott.

56° Seconde *idem*, op. 4., *ibid.* 57° Fantaisie, variations et rondeau pour 2 cors et orchestre, op. 49. Leipsick, Breitkopf et Härtel. 58° Symphonie à grand orchestre, en manuscrit. 59° *Concertino* pour violon, op. 55. Mayence, Schott. 40° *idem*, op. 42. Leipsick, Probst. 41° Premier quatuor pour 2 violons, alto et basse, Leipsick, Peters. 42° Trois grands trios pour violon, alto et violoncelle, op. 52. Leipsick, Probst. 45° Concertos pour la flûte, op. 28. et 46, Leipsick, Breitkopf, Probst. 44° Polonaise *idem*, avec orchestre, op. 47, Leipsick, Breitkopf. 45° Pot-pourri, op. 62, *ibid.* 46° Concerto pour clarinette. Mayence, Schott. 47° *Concertinos idem*, op. 19, 41. Leipsick, Breitkopf; Mayence, Schott. 48° Rondo brillant *idem*, op. 45. Leipsick, Breitkopf. 49° Rondeau pour basson et orchestre, op. 24, *ibid.* 50° *Concertino* pour le cor, op. 45. Leipsick, Probst. 51° Romance et Rondeau, op. 48. Leipsick, Breitkopf. 52° Divertissement pour 2 pianos *ibid.* 53° Quelques pièces de différents genres pour piano. IV. MUSIQUE VOCALE DE CHAMBRE. 54° 6 chants pour 4 voix d'hommes, op. 59. Mayence, Schott. 55° *Die Frauen*, 6 chants pour 4 voix d'hommes, sur des poésies de Wagner, op. 54. Mannheim, Heckel. 56° Quelques canons, avec accompagnement de piano. Leipsick, Breitkopf et Härtel. 57° Environ 50 chants et chansonnettes à voix seule, avec accompagnement de piano. Lindpaintner s'est fait dans ce genre une réputation brillante et méritée en Allemagne.

LINDSEY (ÉDOUARD), professeur de musique à Londres, et membre du chœur de l'église de Saint-Paul, vers 1780, a publié un tableau de la distance réelle des intervalles de la gamme, sous ce titre : *A Scheme shewing the distance of intervals*. Londres. Broderip, 1795, in-fol. La fille de cet artiste, connue sous le nom de *Miss Anna Lindsey*, a eu de la célébrité comme cantatrice, surtout pour les balades écossaises. Elle a composé la chan-

son de *Robin Gray*, qui a obtenu un succès de vogue.

LING (GUILLAUME), musicien à Londres, vers la fin du dix-huitième siècle, a publié de sa composition : 1° 5 sonates pour le piano avec accompagnement de flûte, op. 1, Londres. Raffe. 2° Duos pour deux flûtes, op. 2, Londres, Broderip. 3° Variations pour le piano sur l'air anglais : *The rising of the lark*. Londres, Raffe. 4° Grande marche pour le piano, *ibid.*

LINGKE (GEORGE-FRÉDÉRIC), conseiller des mines du roi de Pologne, électeur de Saxe, se fit recevoir en 1742 dans la société musicale fondée par Mitzler. Deux ans après il présenta à cette société un tableau des intervalles de musique, suivant un nouveau système, qui fut approuvé et qui devint la base d'un ouvrage publié par Lingke sous ce titre : *Die Sitze der musikalischen Hauptsätze in einer harten und weichen Tonart, und wie man damit fortschreitet und ausweicht*. (Les bases des principes transcendans de la musique dans une tonalité majeure et mineure, etc.), Leipsick, Breitkopf, 1766, in-4° de 60 pages. Dans un livre plus étendu, il développa les conséquences de son système; ce livre est intitulé : *Kurze Musiklehre, in welcher nicht allein die Verwandschaft aller Töneleitern, sondern auch die jeder zukommenden harmonischen Sätze gezeigt und mit praktischen Beispielen erläutert werden* (Instruction abrégée de musique dans laquelle non-seulement l'affinité des échelles des tons, mais aussi les principes de l'harmonie propre à chacune d'elles sont expliqués, avec des exemples pratiques), Leipsick, Breitkopf, 1779, in-4° de 11 feuilles. La mort de Lingke, survenue pendant l'impression de son ouvrage, fit confier les soins de l'édition à Hiller, qui y a joint une préface. On n'a pas fait assez d'attention à la théorie de Lingke qui n'est point exempte d'erreur, mais où l'on trouve un aperçu de la véritable philosophie de la

tonalité. On a aussi de cet amateur quelques autres petits écrits relatifs à la musique; le premier a pour titre : *Vertheidigungsschreiben an Herrn Mattheson* (Apologies adressées à M. Mattheson), Leipzig, 1755. Je ne connais ce morceau que par son titre; mais il est vraisemblable qu'il s'agit d'une critique faite par Mattheson du système tonal de Lingke. Le second opuscule est un article en réponse à une autre critique de son premier ouvrage qui avait paru dans l'*Allgemeine deutsch Bibliothek* (t. 5. n° 2, p. 12); cet article est inséré dans les *Notices hebdomadaires* de Miller (ann. 1768, p. 321). Une réponse de l'auteur de la critique fut publiée dans le même recueil (ann. 1769, pag. 185-191), et Lingke y fit une dernière réplique divisée en trois articles, (*ibid.*, p. 565, 571, 579).

LINGKE (JEAN-THÉODORE), né le 20 novembre 1720, surintendant à Torgau, mort en cette ville, le 10 avril 1802, dans un âge très-avancé, a rempli ses fonctions pendant cinquante-sept ans. Il possédait des connaissances étendues, particulièrement dans la littérature orientale et dans la musique. On lui doit l'invention d'un instrument auquel il a donné le nom de *Stahlspiels*, parce qu'il était composé de lames d'acier mises en vibration par le frottement.

LINKE (JEAN-GEORGE), violoniste et compositeur, né vraisemblablement en Prusse, dans la dernière partie du dix-septième siècle, apprit la composition, sous la direction de Theile, à Berlin. D'abord attaché à la chapelle royale de Prusse, il quitta cette position en 1715 pour aller à la cour de Weissenfels en qualité de maître de concert. Vers 1722 il obtint un congé pour se rendre en Angleterre, où il demeura pendant trois ans; puis il alla à Hambourg en 1725 et y fut attaché au théâtre comme chef d'orchestre. Les autres circonstances de sa vie sont ignorées. Il a écrit pour le théâtre de Hambourg un prologue en 1725, puis le *Combat de la*

poésie, de la musique et de la peinture, autre prologue. Le catalogue de Breitkopf (1760) indique, en manuscrit : 1° *Lungi da mio pensier*, cantate pour voix de soprano, 2 violons, viole et clavecin. 2° *Ho una pena intorno al cor*, idem. 3° *Credo amore*, etc. Cantate pour soprano et clavecin. Gerbert possédait aussi une symphonie de ce musicien, en manuscrit.

LINKE (JOSEPH), violoncelliste et compositeur, né le 8 juin 1785, à Trachenberg, en Silésie, reçut les premières leçons de musique de son père, employé au service du prince de Hatzfeld, et administrateur de la fondation des enfans trouvés. Après la mort de celui-ci, le jeune Linke eut pour maître Oswald, successeur de son père. A l'âge de douze ans, il entra comme enfant de chœur chez les dominicains de Breslau. Hanisch, habile organiste, lui donna des leçons d'orgue et d'harmonie. Vers le même temps, il commença l'étude du violoncelle, sous la direction de Lose et de Flemming; ses progrès furent rapides, et lorsque Lose se retira de l'orchestre du théâtre, alors dirigé par Charles-Marie de Weber, Linke fut en état de le remplacer. En 1808 il prit la résolution de se rendre à Vienne, où il arriva au mois de juin. Bientôt après, le prince Rasumoffsky l'admit dans sa musique. Là, il eut le bonheur de connaître Beethoven et de recevoir ses instructions sur la manière d'exécuter sa musique; ce fut ainsi que Linke parvint à rendre avec Schuppanzigh et Weiss, les quatuors de ce grand artiste avec une perfection qui n'a pu être égalée que difficilement par d'autres. Après huit années de séjour à Vienne, Linke accepta une place dans la musique de la comtesse Erdedy-Niecky, en Croatie; mais il ne la garda que deux ans, et de retour à Vienne, en 1818, il entra comme violoncelliste solo au théâtre *An der Wien*. Après en avoir rempli les fonctions pendant treize ans, il a été admis en la même qualité et comme col-

lègne de Merk à Porchestre de l'Opéra de la cour. Il y occupe encore la même position. Les compositions de cet artiste qui ont été publiées sont : 1^o Concerto pour violoncelle, Vienne. 2^o Adagio et polonaise, *idem, ibid.* 3^o Thème varié avec acc. de quatuor, op. 3, Vienne, Cappi. 4^o Rondoletto, *idem, ibid.* 5^o Caprices sur des thèmes de Rossini, *idem.* 6^o Variations avec accompagnement de guitare, Vienne, Mechetti. 7^o Variations sur l'air *Schene Minka*, avec accomp. de piano, Vienne, Mechetti. Linke a aussi en manuscrit des thèmes styriens variés avec orchestre, et des *Souvenirs de la Croatie*.

LINLEY (THOMAS), compositeur anglais, était fils d'un charpentier, et naquit vers 1735 dans le comté de Gloucester. Il avait embrassé la profession de son père. Son état le fit un jour appeler pour travailler chez le duc de Beaufort, à Bodmiston; là, il eut occasion d'entendre Chilcot, alors organiste à Bath, qui chantait et jouait du clavecin. Le plaisir que lui fit cette musique le décida à déclarer à son père qu'il ne voulait plus être charpentier, et qu'il serait musicien; puis il se rendit à Bath et y devint l'élève de Chilcot. Paradis, ou plutôt *Paradisi*, compositeur instruit de l'école de Naples, compléta son éducation musicale, vers 1768, en lui donnant des leçons d'harmonie et de contrepoint. Fixé à Bath comme professeur de chant, Linley s'y était marié, et avait eu douze enfans, parmi lesquels on a distingué deux fils et deux filles. L'une de celles-ci, citée pour sa beauté sous le nom de la *vierge de Bath*, devint à l'âge de seize ans la première femme du célèbre Sheridan. En 1775, Linley fit un voyage à Londres pour faire représenter au théâtre de Covent-Garden un opéra-pastiche, intitulé *The Duenna* (La Duègne), dans lequel il avait placé de jolis airs. Le succès de cet ouvrage le décida à se fixer à Londres, et dans la même année il quitta Bath

avec sa famille. Au mois d'avril 1776, il écrivit pour Covent-Garden *le Camp*, mélodrame mêlé de chant. Peu de temps après il acheta, en société avec Sheridan, la part de Garrick, dans l'entreprise du théâtre de Drury-Lane, pour la somme de trente-cinq mille livres sterling (environ huit cent mille francs). Dans cette association, Linley fut chargé de la direction de toute la musique, et pendant plus de quinze ans il donna des preuves d'habileté dans l'exercice de ses fonctions. Le nombre d'opéras, de drames et de ballets qu'il écrivit aussi pour le théâtre de Drury-Lane est considérable. Il mourut à Londres, le 19 novembre 1795, et fut inhumé dans l'église de Wells, près de ses filles, M^{lles} Shéridan et Tickell, qui l'avaient précédé dans la tombe. Il serait difficile de rassembler aujourd'hui les titres de toutes les pièces dont Linley a composé la musique; on connaît ceux-ci : 1^o *The Duenna* (La Duègne), opéra-comique représenté à Covent-Garden, en 1775, gravé en partition réduite pour le piano, chez Broderip. 2^o *Le Camp*, mélodrame, *ibid.*, 1776. 3^o *Le Carnaval de Venise*, opéra-comique, à Drury-Lane, 1781, gravé pour le piano, Londres, Broderip. 4^o *Gentle Shepherd* (Le pâtre bien né), pastorale, *ibid.*, 1781. 5^o *The Triumph of mirth* (Le triomphe de la Joie), *ibid.*, 1782. 6^o *The Spanish Maid* (La jeune Espagnole), *ibid.*, 1785. 7^o *Selima and Azor* (Selime et Azor), opéra-comique, *ibid.*, 1784, gravé en partition pour le piano, chez Broderip. 8^o *Tom Jones*, opéra-comique, *ibid.*, 1785, en partition pour le piano, *ibid.* 9^o *Spanish rivals* (Les rivaux espagnols) opéra-comique, 1785. 10^o *Strangers at home* (Les étrangers chez eux), opéra-comique, *ibid.*, 1786, en partition pour le piano, *ibid.* 11^o *Love in the East* (L'amour dans l'Orient), opéra-comique, *ibid.*, 1788. 12^o *Robinson Crusoe*, pantomime. 13^o *Le Mendiant*, opéra-comique, *ibid.*, 1787, un des meilleurs ouvrages de cet artiste.

Parmi ces compositions, le *Carnaval de Venise* et *Selima et Azor* se font particulièrement remarquer par l'originalité de la mélodie. Les airs de Linley ont, en général une grâce et une mélancolie tendre qui les placent au premier rang parmi les compositions anglaises de ce genre. On cite comme des modèles un recueil de six élégies qu'il a publié en 1792. Après sa mort, il a paru un recueil de ses compositions posthumes et de celles de son fils aîné, consistant en *glees*, chansons, madrigaux, élégies et cantates, Londres, Preston, 2 volumes in-folio.

LINLEY (THOMAS), fils aîné du précédent, naquit à Bath en 1756. Ses dispositions pour la musique étaient si précoces, qu'à l'âge de huit ans il exécuta un concerto de violon dans un concert public. De si rapides progrès firent croire qu'il était destiné à devenir un artiste de premier ordre, et son père l'envoya à Londres pour achever son éducation musicale sous la direction de Boyce. En 1770, il se rendit à Florence pour continuer ses études de violon près de Nardini, qui le prit en affection et eut pour lui les soins d'un père. Ce fut dans cette ville que le jeune Linley, alors âgé de quatorze ans, se lia d'amitié avec Mozart, qui avait aussi le même âge. De retour à Bath en 1772, il se fit entendre avec succès dans les concerts et les oratorios dirigés par son père. Dans l'année suivante, il écrivit à grand orchestre et avec chœurs l'antienne *Let God arise*, qui fut exécutée à la cathédrale de Worcester, le 8 septembre 1775. Associé dès ce moment aux travaux de son père, il écrivit l'ouverture, un air de l'introduction, une sérénade et le final du premier acte de *La Duègne*, opéra-comique représenté à Covent-Garden en 1775. L'année suivante, il ajouta à *la Tempête* de Shakspeare un chœur d'esprits conjurant l'orage, et quelques autres morceaux. Cette musique fut exécutée sous sa direction à Drury-Lane, et obtint un brillant succès. Mais le plus beau de ses ouvrages fut une

ode intitulée *the Witches and Fairies of Shakspeare* (Les sorcières et les fées de Shakspeare), qu'il fit entendre au même théâtre en 1776. Suivant les biographes anglais, les beautés de cette composition, où l'on trouvait une ouverture, des chœurs, duos, airs, etc., n'étaient point inférieures aux plus belles productions de Mozart et de Purcell. Après cet ouvrage, le jeune Linley ajouta des instrumens à vent à l'ancienne partition de *Macbeth*, et composa un oratorio intitulé *The Song of Moses*, qui fut exécuté à Drury-Lane. De si beaux commencemens annonçaient une brillante carrière d'artiste; malheureusement une fin prématurée ne permit pas de voir réaliser de si belles espérances. Dans une promenade sur l'eau que Linley faisait avec quelques amis, la barque chavira, et il se noya, le 7 août 1778, à l'âge de vingt-deux ans. Quelques pièces de sa composition ont été publiées avec les œuvres posthumes de son père, en un recueil, chez Preston.

LINLEY (WILLIAM), le plus jeune des enfans de Thomas Linley, et frère du précédent, naquit à Bath en 1771. Il commença ses études à l'école de Harrow, puis alla les terminer à la maîtrise de Saint-Paul de Londres. Son père ne le destinait point à la profession de musicien, mais il voulait que tous ses enfans eussent une connaissance approfondie de la musique, et le jeune Linley fut placé sous la direction d'Abel, qui lui enseigna le contrepoint. On le destinait à la carrière militaire; Shéridan le présenta au duc de Kent qui l'accepta pour aide-de-camp; mais Fox, ami de sa famille, lui ayant offert un emploi plus avantageux dans l'Inde, il partit pour Madras en 1790. La fâcheuse influence du climat de cette colonie sur sa santé l'obligea à retourner en Angleterre en 1795. Pendant son séjour à Londres à cette époque il écrivit la musique de deux opéras-comiques intitulés : *The Honey Moon* (La lune de miel), et *Le Pavillon*. Ces ouvrages furent repré-

sentes au théâtre de Drury-Lane, ainsi que les pantomimes *Arlequin captif*, ou *le feu magique*, et *The vortiger* (Les tourbillons), que Linley écrivit en 1796. Rappelé dans l'Inde en 1800, et ne voulant plus y retourner, il donna sa démission des places de payeur provincial de Vellore, et de sous-trésorier du fort Saint-George. Depuis lors, Linley a vécu alternativement à Bath et à Londres. Il est mort en cette dernière ville, le 6 mai 1855, dans la soixante-quatrième année de son âge. Un recueil de *glees* assez médiocres, de sa composition, avait été publié en 1799 chez Preston; mais Birchall en a publié une autre suite, en 1809, où l'on remarque autant de grâce dans la mélodie que d'élégance dans l'accompagnement; et depuis lors il en a paru deux autres recueils également estimés. Linley a laissé en manuscrit beaucoup d'antiennes et d'autre musique d'église qui a été souvent exécutée à l'abbaye de Bath. On lui doit une publication fort intéressante pour l'histoire de l'art; elle consiste en un recueil de toute la musique écrite en Angleterre par les meilleurs artistes de toutes les époques pour les pièces de Shakspeare, avec une préface et de bonnes remarques historiques. Ce recueil a pour titre : *Shakspeare's Dramatic Songs, in two volumes, consisting of all the songs, duets, trios, and choruses in character, as introduced by him in his various dramas; the music partly new and partly selected, with new symphonies and accompaniments for the piano-forte, from the works of Parcell, Fielding, Dr. Boyce, Nares, Arne, and Cooke. MM. J. Smith, J.-S. Smith, Th. Linley, Jun. and R.-J.-S. Stevens; to which are prefixed a general introduction of the subject, and explanatory remarks to each play.* Londres, Preston, 1816, 2 vol. in-fol.

LINLEY (FRANÇOIS), né en 1774 à Doncaster, dans le duché d'York, était aveugle de naissance, Malgré sa cécité, ses

parens, dont la position n'était point aisée, voulurent lui donner un état qui pût le faire vivre indépendant, et ils le mirent sous la direction de Miller, organiste de Doncaster, et auteur connu de plusieurs ouvrages concernant l'harmonie. Après avoir terminé ses études de musique sous ce maître, Linley se rendit à Londres, où il obtint la place d'organiste de la chapelle de Pentonville, après avoir vaincu quinze compétiteurs dans un concours. Peu de temps après, il devint l'époux d'une jeune dame, aveugle comme lui, et qui possédait des biens considérables. Une fâcheuse fantaisie poussa Linley à se faire éditeur de musique; ses affaires se dérangèrent, il fut poursuivi, et sa femme l'abandonna dans cette triste situation. Ses amis lui donnèrent alors le conseil d'aller en Amérique pour y tirer parti de ses talents. Il y fut, dit-on, bien accueilli; néanmoins il n'y resta pas longtemps. De retour en Angleterre vers le milieu de 1799, il mourut à Doncaster au mois d'octobre de l'année suivante, à l'âge de vingt-six ans. Ce musicien avait de l'instruction et a laissé quelques bons ouvrages. On connaît sous son nom : 1^o Trois sonates pour le piano avec acc. de flûte, op. 1. Londres. Longmann et Broderip. 2^o Sonate, *idem*, n^o 40 du journal des pièces de clavecin, *ibid.* 3^o *Introduction of the organ* (Introduction à l'art de jouer de l'orgue). Londres, Rolfe, in-4^o. 4^o *Organ pieces, interludes, fugues*, etc. (Collection de pièces, préludes et fugues pour l'orgue, etc.), op. 6. Londres, chez l'auteur. 5^o Plusieurs suites de solos et de duos pour flûte. Gerber, MM. Lichenthal et F. Becker, ainsi que le dictionnaire universel de musique publié par M. Schilling, ont pris tous les Linley l'un pour l'autre, et les ont même confondus avec le violoncelliste Lindley.

L'ANTANT (C.), violoniste et guitariste, né à Grenoble en 1758, fit ses premières études de musique dans sa ville natale, puis vint jeune à Paris, où il reçut des leçons de violon de Bertheaume. Il eut

pour maître de guitare Benoît Pollet, qui jouissait alors de quelque réputation. Après le départ des chanteurs italiens du théâtre Feydeau, Sageret ayant pris la direction de ce théâtre, Lintant, qui était son beau-frère, y entra comme premier violon, sous la direction de Lahoussaye et de Blasius ; mais la faillite de Sageret, quelques années après, lui fit perdre cette place. Il vécut quelque temps à Paris en donnant des leçons de guitare. Vers 1810, il se fit entrepreneur de théâtres dans les départemens : en dernier lieu, il eut la direction du théâtre de Grenoble. Il est mort en cette ville le 17 mars 1850, à l'âge de soixante-douze ans. Cet artiste a publié de sa composition : 1^o Trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, op. 1, Paris, G. Gaveaux. 2^o Trois *idem*, liv. 2, op. 4, Paris, Carli. 3^o Trois duos pour 2 violons, op. 7, Paris, Érard. 4^o Trois duos pour deux guitares, Paris, Nadermann. 5^o Trois grandes sonates pour guitare et violon, Paris, Porro. 6^o Sonates progressives pour guitare et alto, Paris, Frey. 7^o Plusieurs recueils d'airs variés et de petites pièces pour guitare. 8^o Méthode suivie d'un abrégé des principes des accords fondamentaux pour apprendre à faire un accompagnement, Paris, G. Gaveaux. 9^o Plusieurs recueils de romances avec accompagnement de guitare, Paris, Janet.

LINUS, né à Chalcis, dans l'île d'Eubée, fut, selon les fables grecques, fils d'Apollon et de Terpsichore ou d'Euterpe. Plutarque, d'après Héraclide de Pont, lui attribue l'invention des chants plaintifs. On dit qu'il reçut d'Apollon la lyre à trois cordes ; mais ayant voulu perfectionner cette invention, en substituant aux cordes de lin celles de boyau, beaucoup plus harmonieuses, le dieu irrité lui ôta la vie. Le tombeau de Linus était honoré à Thèbes dans une fête lugubre, appelée *Manéros*, où l'on exécutait des chants plaintifs qui portaient son nom.

LIPAWSKY (JOSEPH). pianiste et com-

positeur, naquit à Hohenmauth en Bohême, le 22 février 1772. Avant l'âge de sept ans, il commença l'étude de la musique, d'abord à Rokenitz, ensuite à Bernwald, près de Glatz. En peu de temps il surpassa tous ses condisciples. Son goût passionné pour la musique lui faisait désirer de se livrer uniquement à l'étude de cet art ; mais ses parens exigèrent qu'il entrât dans un collège pour apprendre la langue latine. Il suivit d'abord les classes inférieures à Leutomischel ; puis il acheva ses humanités à Kœniggratz. Ce fut dans ce lieu qu'il eut pour maître de clavecin et d'orgue l'habile organiste Haas. Après avoir achevé son cours de philosophie à Prague, il se rendit à Vienne pour étudier le droit ; mais il ne tarda pas à renoncer à cette science, et à se livrer sans réserve à son penchant pour la musique. Pasterwitz, savant moine bénédictin, lui enseigna la composition, et ses liaisons d'amitié avec Mozart et Wanhall achevèrent de perfectionner son goût. Comme pianiste et comme compositeur, il se fit en peu d'années une brillante réputation. Pendant deux ans, il fut attaché à la famille du comte Teleky, comme professeur de piano ; ce seigneur lui fit ensuite obtenir un emploi dans la cour des comptes. Lipawsky mourut à la fleur de l'âge, le 7 janvier 1810. On connaît sous le nom de cet artiste : 1^o *Der gebesserte Hausteufel* (le démon domestique corrigé), imitation de l'opéra français *Le Diable à quatre*. Cet ouvrage a été représenté à Kornenbourg, au bénéfice des pauvres et des orphelins. 2^o *Die Nymphen der Silberquelle* (les nymphes de la source argentée), opéra joué avec succès au théâtre Schikaneder, à Vienne. 3^o *Bernadone*, opéra représenté à Prague. 4^o Sonate pour piano et violon, Prague, Wedtmann, 1798. 5^o *Idem*, op. 9, *ibid.* 6^o Grande sonate pour piano, violon et violoncelle, op. 10, *ibid.* 7^o *Idem*, op. 11, Vienne, Steiner (Haslinger). 8^o Grande sonate pathétique pour piano seul, op. 27, Leipsick, Breitkopf et

Hærtel. 9^o Grande sonate *idem*, op. 52, Vienne, Haslinger. 10^o Trois *andante* pour piano seul, op. 19, *ibid.* 11^o Rondos *idem*, op. 23 et 30, *ibid.* 12^o Fugue sur la marche des *Deux Journées*, de Cherubini, op. 24, *ibid.* 15^o Six fugues pour piano seul, op. 29, *ibid.* 14^o Beaucoup de thèmes variés, polonaises, menuets, etc.

LIPINSKI (CHARLES), violoniste célèbre, est né à Radzyn, en Pologne, au mois de novembre 1790. Son père, professeur de musique obscur, lui enseigna les premiers élémens de cet art, à l'âge de 6 ans. Ses progrès furent rapides ; mais ils furent interrompus par les études littéraires qu'on lui fit faire. Le premier instrument qu'il étudia fut le violoncelle ; en peu de temps il parvint à jouer sur cet instrument les concertos de Romberg. M. Krenes, employé du gouvernement à Lemberg, amateur distingué et violoncelliste remarquable, était alors son maître et son modèle. Plus tard, Lipinski abandonna le violoncelle pour le violon, sans autre maître que lui-même, et se proposant principalement d'atteindre dans son jeu la plus grande puissance de son possible. Ses études constantes lui firent résoudre ce problème ; aujourd'hui même encore, la qualité la plus remarquable de son jeu consiste en une intensité de son fort rare. Il n'était âgé que de vingt ans lorsqu'on le choisit, en 1810, pour chef d'orchestre du théâtre de Lemberg : il en remplit les fonctions pendant quatre ans, et compléta de cette manière son instruction musicale en dirigeant l'exécution des meilleurs opéras allemands, italiens et français. Pendant ce temps, son talent d'exécution acquit tout son développement, et prit toute la largeur qui est son caractère distinctif. En 1814, l'annonce qu'il lut dans les journaux de l'arrivée de Spohr à Vienne, le décida à s'y rendre pour entendre ce maître, dont le jeu lui plut, dit-on, beaucoup. De retour à Lemberg, il donna sa démission de chef d'orchestre du théâtre pour se livrer en liberté à la culture de son talent et

pour donner des concerts. C'est aussi à cette époque qu'il écrivit ses premières compositions publiées à Leipsick. A partir de cette époque, l'article que M. Fink a donné sur Lipinski, dans le *Lexique universel de musique* publié par M. Schilling, est un roman plutôt qu'une biographie. Il y est dit qu'en 1817¹, le violoniste polonais ayant appris que Paganini commençait à fixer sur lui l'attention publique, il partit pour l'Italie, dans le seul but de l'entendre, donnant des concerts sur sa route et jusque dans le nord de l'Italie ; qu'il entendit Paganini à Plaisance, et qu'il lui fut présenté ; que le célèbre artiste génois lui proposa de jouer des symphonies concertantes dans des concerts publics, et que tous deux y brillèrent à un égal degré. Mais en 1817, Paganini était à Rome, où il fut malade pendant près de deux ans. D'ailleurs, il n'a joué qu'une seule fois avec un violoniste étranger dans un concert en Italie : ce fut à Milan, en 1812, avec M. Lafont. Suivant M. Fink, Lipinski aurait retrouvé Paganini à Varsovie en 1829, et dans une lutte qui se serait établie entre leurs concerts l'avantage serait resté au premier. Cette version est contraire à ce que j'ai appris de quelques artistes polonais, qui sans doute ne voulaient pas diminuer le mérite de leur compatriote. Le talent de Lipinski est assez distingué pour n'avoir pas besoin d'être relevé par ces fausses anecdotes.

De retour en Allemagne vers la fin de 1818, il entreprit beaucoup de voyages en ce pays, en Pologne, et en Russie, où il est retourné deux fois ; partout il donna des concerts et fit admirer son talent. Le bruit de sa mort s'était répandu, en 1855, et l'on disait qu'il avait succombé à une attaque du choléra ; mais il reparut en Allemagne au commencement de 1855, et dans la même année il fit un voyage à Paris, où son habileté ne produisit pas

¹ En 1817, il y avait déjà dix ans que Paganini était célèbre, et que ses études publiques donnaient la torture aux violonistes.

l'effet qu'il avait espéré, malgré l'assertion contraire de M. Fink. Après avoir visité l'Angleterre, il s'est rendu à Hambourg, en Danemark, et enfin en Russie, où il était au mois de mars 1838. M. Lipinski n'a fait imprimer qu'un petit nombre de ses compositions; les plus connues sont : 1^o Variations pour violon et orchestre, op. 5, Leipsick, Breitkopf et Härtel. 2^o Deux polonaises *idem*, op. 6, *ibid.* 3^o Rondo *alla polacca*, *idem*, op. 7, *ibid.* 4^o Sicilienne variée pour violon et quatuor, op. 3, Leipsick, Peters. 5^o Variations *idem*, op. 4, *ibid.* 6^o Trois polonaises *idem*, op. 9, Leipsick, Breitkopf et Härtel. 7^o Trio pour 2 violons et violoncelle, op. 8, *ibid.* 8^o Deux caprices pour violon seul, avec accompagnement de basse, op. 2, Leipsick, Peters. 9^o Trois *idem*, op. 10, Leipsick, Probst. 10^o Trio pour 2 violons et violoncelle, op. 12, Leipsick, Peters. 11^o Variations avec accompagnement de piano, op. 11 et 15, *ibid.* 12^o Rondo *alla polacca* avec piano, op. 15, Vienne, Haslinger. 13^o Collection de mélodies polonaises, la plupart des montagnards de la Gallicie, Posen.

LIPOWSKI (THADÉE-FERDINAND), né à Saint-Martin en Bavière, le 28 décembre 1758, commença ses études à Passau, puis suivit à Salzbourg des cours de philosophie, de mathématiques et de droit. Son éducation musicale se fit en même temps que son éducation littéraire et scientifique; il apprit en peu d'années à bien jouer du clavecin, du violon et du basson. Le violon fut surtout l'instrument qu'il cultiva avec succès. Léopold Mozart, père de l'immortel compositeur, lui enseigna aussi l'harmonie et le contrepoint. Son premier ouvrage fut un opéra en langue latine, intitulé : *Muse in Parnasso Salisburgensi*. Les étudiants de l'université le représentèrent en 1759 pour la fête du prince évêque. L'année suivante Lipowski alla terminer son cours de droit à l'université d'Ingolstadt. De retour à Munich, il s'y fit connaître par son talent

distingué sur le violon. En 1765, il fut nommé conseiller de justice à Weisensteig, en Souabe (maintenant au royaume de Wurtemberg). Il y avait en ce lieu un chapitre de chanoines séculiers de St-Giriac, où se trouvaient beaucoup de bons musiciens et un chœur bien organisé; cette circonstance excita le zèle de Lipowski qui écrivit en peu d'années des messes, litanies, offertoires, symphonies, concertos, quatuors, trios, etc. Dans un voyage qu'il fit à Munich, il joua un concerto de violon chez le prince électoral Maximilien III, qui, charmé de son talent, le fit nommer conseiller de la cour à Munich, et administrateur des droits de brasserie; mais au moment où il allait prendre possession de ses nouveaux emplois, une fièvre cérébrale le conduisit au tombeau, le 18 mars 1767. Peu de jours avant sa mort, il avait achevé une messe de *requiem* qui fut exécutée à ses obsèques, et dont le manuscrit a été conservé au chapitre de St-Giriac.

LIPOWSKY (FÉLIX-JOSEPH), fils du précédent, né à Weisensteig, en 1765, s'est fait connaître comme un des écrivains les plus féconds de la Bavière. Il s'est exercé sur toutes sortes de sujets, mais surtout sur des points d'histoire, de littérature, d'arts et de sciences, relatifs à son pays. Fixé à Munich dès son enfance, il y a publié tous ses ouvrages. Le premier a paru en 1794; le dernier en 1851. Au nombre de ses écrits, on trouve un dictionnaire historique des musiciens de la Bavière, intitulé : *Baierische Musiklexikon*, Munich, Giel, 1811, 1 vol. in-8^o. Ce livre paraît avoir été fait avec précipitation; néanmoins on y trouve quelques renseignements utiles.

LIPPARINI (LE P. GUILLAUME), moine augustin, né à Bologne, vers la fin du seizième siècle, fut maître de chapelle de l'église cathédrale de Como. Il vivait encore en 1657, car il publia dans cette année son œuvre quatorzième. On connaît sous son nom : 1^o *Il primo libro de motetti a 7, 8 e 15 voci*, Venezia per il Ro-

veri, 1609, in-4°. 2° *Madrigalia a cinque voci*, ibid., 1614. 3° *Messe a 8 e 9 voci*, ibid. 4° *Letanie della B. Virgini a 1, 2, 3, con il basso per l'organo*, ibid., 1625, in-4°. 5° *Sacri laudi a 3, 4, 5, 8 voci*, op. 12, Venezia, per il Vincenti, 1634, in-4°. 6° *Sacri concerti a 1, 2, 3, 4, voci con letanie e sonate*, op. 15, ibid., 1635, in-4°. 7° *Sacri concerti a 8 voci con l'organo*, op. 14, ibid., 1657, in-4°. 8° *Sacri concerti a 4, 5, 6, 8, 10 voci*, lib. 2, ibid., 1657, in-4°.

LIPPUS (JEAN), docteur et professeur de théologie à Strasbourg, né dans cette ville le 24 juin 1585, étudia d'abord à l'université de Wittenberg, puis à Jéna, et enfin à Giessen, où il fut gradué docteur. Il mourut à Spire le 24 septembre 1612, au retour d'un voyage qu'il avait fait à Giessen, et lorsqu'il allait prendre possession de sa chaire dans sa ville natale. Lippius soutint à Wittenberg une thèse sur la théorie des intervalles de la gamme, qui a été imprimée sous le titre de : *Disputatio de musica*, Wittebergæ, 1609, in-4°. Cette dissertation fut suivie de deux autres sur le même sujet, imprimées dans la même ville, en 1609 et 1610. Lippius les réunit ensuite et les publia, lorsqu'il était à l'université de Jéna, avec le titre suivant : *Themata musica, ut multis fortè paradoxa, ita hoc maximè sæculo notanda et a Musophilis publicè discutienda atque explicanda, exhibens*. Jéna, 1610, in-4°. Il y ajouta ensuite un supplément intitulé : *Themata fontem omnium errantium musicorum operantia, etc.*, Jéna, 1611, in-4°. Il est vraisemblable que cette dernière dissertation est la même qui est citée par Walther dans son Lexique de musique sous ce titre : *Breviculus errorum musicorum veterum et recentiorum*. Toutes ces pièces sont de la plus grande rareté; mais nul doute que toute la doctrine qu'elles renferment a été reproduite par Lippius dans son livre intitulé : *Synopsis musicæ novæ omninò veræ atque*

methodicæ universæ, in omnis sophiæ prægustum πρῆγστον *inventæ disputatæ et propositæ omnibus philomusis*, Strasbourg, Paul Ledertz, 1612, in-8°. L'épître dédicatoire est datée du dimanche de *Lætare* 1612. A la fin de l'ouvrage, on trouve huit vers à la louange de Lippius, par Calwitz ou Calvisius. Le livre de Lippius est une doctrine complète des proportions musicales et de la théorie mathématique de la musique. On peut le considérer comme un bon ouvrage pour le temps où il a été écrit. Gerber a fait une de ses bévues ordinaires en disant que la première édition de ce livre a paru en 1592, quoiqu'il eût donné lui-même la date de 1585 pour celle de la naissance de Lippius; en sorte que ce savant aurait été âgé de sept ans lorsqu'il aurait publié son livre. On a aussi de Lippius un écrit intitulé : *Philosophiæ veræ ac sinceræ in quibus continentur* : 1° *Præparatio per musicam*. 2° *Perfectio interior realis per metaphysicam, rationalis per logicam, exterior realis per ethicam, etc.*, Strasbourg, 1612, in-8°. Erfurt, 1614, in-12. Ce qui concerne la musique dans cet ouvrage forme cinq feuilles d'impression.

LIPPRAND (JEAN), organiste à Rudolstadt, vers le milieu du dix-septième siècle, a mis en musique à 4 voix une ode funèbre sur la mort du fils du bourgmestre de cette ville. Elle est imprimée à la suite d'un éloge historique de ce jeune homme, Rudolstadt, 1669, in-4°.

LIROU (JEAN-FRANÇOIS ESPIC, chevalier DE), né à Paris en 1740, entra dans les mousquetaires du roi, et fut décoré de la croix de Saint-Louis. Amateur passionné de musique et de poésie, il composa la *Marche des mousquetaires*, qui fut exécutée pour la première fois à la revue de la plaine des Sablons, en 1767, et qui a continué d'être jouée à la tête de ce corps jusqu'à la révolution de 1789. Louis XV paraissait avoir du goût pour ce morceau, et demandait souvent la marche de son mousquetaire. M. de Lirou écrivit aussi

les livrets de plusieurs opéras, entre autres *Diane et Endymion*, mis en musique par Piccini, et représenté à l'Opéra, en 1784, *Théagène et Cariclée*, et *Jasou*, présentés au jury du même théâtre, mais non reçus. L'ouvrage le plus important du chevalier de Lirou est un livre intitulé : *Explication du système de l'harmonie, pour abréger l'étude de la composition, et accorder la pratique avec la théorie*, Londres (Paris), 1785, 1 vol. L'auteur de cet ouvrage est le premier écrivain français qui, dans un livre sur l'harmonie, se soit séparé complètement du système de la basse fondamentale de Rameau, pour chercher les lois de succession des accords dans les rapports de tonalité, qui sont en effet les bases certaines de toute musique. Malheureusement les idées de Lirou manquaient de netteté à l'égard de ce criterium de la science. Au lieu de chercher le principe de la tonalité des sons par ordre de succession, il a pris son point de départ dans la résonnance harmonique des corps sonores, supposée uniforme. *Ut*, dit-il, produit *mi*, *sol*; *sol* engendre *si*, *ré*; de plus, *ut* peut être considéré comme quinte de *fa*, d'où *fa*, *la*, *ut*. Ainsi, *ut* étant placé comme intermédiaire, on trouve dans les résonnances harmoniques de *fa*, d'*ut*, et de *sol*, la suite de sons *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, qui renferme tous les intervalles de notre gamme majeure, et qui correspondent aux deux tétracordes de la musique grecque *mi*, *fa*, *sol*, *la*; *si*, *ut*, *ré*, *mi*. Et parce que par un procédé tout arbitraire et mécanique il est parvenu à trouver les notes qui composent la gamme, il croit avoir une tonalité, et se persuade qu'il ne s'agit que de changer la disposition de ces notes, en commençant par *ut* au lieu de *mi*. Il ne sait pas que toute la difficulté est précisément dans la détermination de la première note de l'échelle. Arrivé à ce résultat, il dispose les notes en un cercle qui lui représente les deux progressions ascendante et descendante *ut*,

mi, *sol*, *si*, *ré*, *fa*, *la*, et *ut*, *la*, *fa*, *ré*, *si*, *sol*, *mi*, qu'il considère comme base de toutes les constructions d'accords, de toutes les successions harmoniques, des modes et de la modulation. L'exposé de ce début du système suffit pour donner une idée de ce qu'on doit attendre d'une théorie d'harmonie fondée sur de telles bases. Le chevalier de Lirou est mort à Paris, en 1806, d'une goutte remontée.

LISCOVIUS ou LISKOVIUS (CHARLES-FRÉDÉRIC-SALOMON), docteur en médecine et médecin praticien à Leipsick, actuellement vivant, est né dans cette ville le 8 novembre 1780. Il a publié une dissertation concernant la théorie de la voix sous ce titre : *Dissertatio philologica sistens theoriam vocis*, Leipsick, 1814, in-4°. Dans la même année, il en a donné une traduction allemande intitulée : *Theorie der Stimme*, Leipsick, Breitkopf et Härtel, in-8° de 106 pages, avec une planche représentant les détails de l'appareil vocal. Dans ce petit ouvrage, Liscovius se livre à l'examen des théories de la voix humaine de Ferrein, de Chladni, de Cuvier et de Burdach; puis il présente son propre système qui consiste à considérer l'organe comme produisant de certains sons par l'action de ce que Ferrein a appelé les *cordes vocales*, c'est-à-dire, par les ligamens de la glotte, et d'autres par le brisement de l'air sur les bords de l'ouverture du larynx. Il examine avec soin les divers phénomènes du mécanisme de la voix, dans la parole et dans le chant, les causes probables de la diversité qu'on remarque dans cet organe, et les influences auxquelles il est soumis. Il traite aussi de la voix chez les oiseaux et les animaux amphibies; enfin, la dernière partie de l'ouvrage est relative à l'hygiène de la voix. Une analyse de la dissertation de M. Liscovius, par le docteur Hellwig, a été donnée dans les volumes 16^e et 18^e de la Gazette musicale de Leipsick. M. Liscovius a publié aussi des remarques sur l'hypothèse physico-acoustique de M. G. We-

ber, concernant la voix humaine, dans le 4^e volume de l'écrit périodique intitulé *Cæcilia*, p. 161-166.

LISTE (ANTOINE), chanteur, pianiste et compositeur, né à Hildesheim en 1774, fit ses études à Vienne, et fut, dit-on, d'abord élève de Mozart, puis d'Albrechtsberger. En quittant l'école de ce dernier, il entra chez le comte Westphal en qualité de maître de musique de la famille de ce seigneur. En 1804, il vivait sans emploi à Heidelberg. C'est là qu'il commença à se faire connaître par deux sonates pour le piano qui ont été publiées dans le 9^e cahier du Répertoire des clavecinistes, par Nægeli. De Heidelberg, Liste se rendit à Zurich où il paraît s'être fixé. Il y vivait encore en 1828. Les ouvrages les plus connus de cet artiste distingué sont : 1^o Grand concerto pour piano en forme de fantaisie, op. 13, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2^o Grande sonate pour piano et basson ou violoneelle, op. 3, Zurich, Hug. 3^o Grande sonate pour piano à 4 mains, op. 2, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 4^o Sonates pour piano seul, op. 1, 6, 8 et 12, Zurich et Leipsick. 5^o Pièces caractéristiques pour piano, op. 10, Leipsick, Hofmeister. 6^o Variations sur le thème : *Nice, se più non m'ami*, op. 7, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 7^o Chansons allemandes, op. 17, liv. 1 et 2, Bonn, Simrock.

LISTENIUS (NICOLAS), écrivain sur la musique, naquit à Brandebourg au commencement du seizième siècle. Cette circonstance de sa vie est la seule connue ; elle serait vraisemblablement ignorée si Listenius n'en avait fait mention dans l'épître dédicatoire du livre qu'il a publié. Cet ouvrage, qui renferme un traité élémentaire de musique à l'usage des écoles primaires, parut la première fois sous ce titre : *Rudimenta musicæ in gratiam studiosæ juventutis diligenter compertata*, Wittenberg, Rhau, 1553, in-8^o de 6 feuilles. Peu de livres ont été aussi souvent réimprimés que celui-là : Gerber

porte à dix-sept le nombre des éditions qu'on en a faites, et il avoue qu'il ne les connaît vraisemblablement pas toutes ; il est vrai que j'en ai vu quelques-unes qu'il ne cite pas, et peut-être y en a-t-il d'autres encore. La troisième a pour titre : *Nicolai Listenii Rudimenta musicæ, ab authore aucta et recognita*, Noribergæ, apud. Joan. Petreium, 1540, in-8^o. Les autres éditions publiées par le même imprimeur en 1544, 1549, 1555, 1577, et chez ses héritiers, 1588 et 1600, toutes in-8^o, sont simplement intitulées : *Musica Nic. Listenii ab authore recognita et aucta*. L'édition donnée à Wittenberg par Georges Rhau, en 1542, in-8^o, a pour titre : *Musica Nicolai Listenii ab authore denuo recognita multisque novis regulis et exemplis adaucta*. Ce titre a été copié dans une réimpression faite à Leipsick, en 1554, par George Hantzsch ; j'en possède un exemplaire. Les autres éditions ont paru à Wittenberg, chez Rhau, en 1557, 1544 et 1554, in-8^o, et à Leipsick, chez Michel Blum, en 1545, 1546 et 1555. Enfin, il y en a une, sans date, publiée à Francfort-sur-l'Oder, et une autre, imprimée à Breslau, en 1575, dont M. Hofmann a donné la description dans son livre sur les musiciens de la Silésie (voyez Hofmann). La simplicité du style de Listenius, et la clarté de ses définitions ont été vraisemblablement les causes principales du succès de son livre.

LISTON (HENRI), professeur de chant à Londres, au commencement de ce siècle, a publié un traité sur l'intonation, avec un grand nombre d'exercices, sous ce titre : *An Essay on perfect intonation, with a separate volume of music*, Londres, Longman, 1812, 2 parties, in-4^o.

LISZT (FRANÇOIS), un des plus célèbres pianistes de l'époque actuelle, et le plus étonnant de tous dans la difficulté vaincue, est né le 22 octobre 1811 à Rœding¹,

¹ Cette date paraît avoir été fournie par M. Liszt lui-même ; je crois pourtant que les renseignements qui me

village de la Hongrie, non loin de Pesth. Son père, employé dans l'administration des biens du prince Esterhazy, était bon musicien et jouait avec habileté de plusieurs instruments. Le prince employait ses talens dans sa chapelle; ce fut là qu'Adam Liszt se lia d'amitié avec Haydn, qui mourut deux ans avant la naissance de son fils. Dans sa sixième année le jeune Liszt montra ses heureuses dispositions pour la musique en écoutant attentivement son père qui exécutait sur le piano le concerto de Ries en *ut* dièse mineur, dont il chanta le même soir le thème et les principales mélodies. Dès ce moment, on le mit à l'étude du piano. Les tendances de son esprit vers le recueillement mélancolique commencèrent à se manifester un peu plus tard par le goût passionné qu'il prit à la lecture du *René* de M. de Chateaubriand. Pendant près de six mois, ce livre ne sortit pas de ses mains, et souvent on le trouva les yeux baignés de larmes pendant sa lecture. A l'âge de neuf ans, il se fit entendre pour la première fois en public à Oedenbourg, et quoiqu'il eût été pris de la fièvre au commencement du concert, il exécuta le concerto de Ries en *mi* bémol, et une fantaisie improvisée, de manière à exciter le plus vif étonnement. Le prince Esterhazy, qui l'entendit dans cette séance, lui fit beaucoup de caresses et lui accorda un présent de 50 ducats. Peu de temps après, Liszt commença ses voyages avec ses parens, et se rendit à Presbourg. Il y trouva dans les comtes Amaden et Zopary deux protecteurs qui se réunirent pour lui assurer une pension de 600 florins pendant six ans, dans le but de l'aider à compléter son éducation. Alors commença à se réaliser l'avenir de bien-être que le père de Liszt avait espéré pour son fils. Il le conduisit à Vienne et le confia aux soins de Czerny. Les premières leçons du maître blessèrent le jeune orgueil

de l'élève, parce que Czerny présenta à Liszt des sonates de Clémenti que celui-ci considérait comme au-dessous de son talent et qu'il joua avec dédain. Il fallut aborder de plus grandes difficultés, et bientôt il y en eut à peine d'assez grandes pour le pianiste enfant dans les œuvres de Beethoven et de Hummel. On rapporte à ce sujet que le jeune Liszt se trouvant un jour avec quelques artistes chez l'éditeur de musique qui venait de publier le concerto en *si* mineur de Hummel, il le joua sans hésiter à première vue. Cette aventure fit du bruit; il en fut parlé dans les salons de Vienne, et chacun voulut entendre le jeune virtuose. Le prix convenu entre le père de Liszt et Czerny, pour un certain nombre de leçons, était une somme de trois cents florins; mais lorsque vint le paiement, le généreux maître le refusa, disant que les succès de son élève l'indemnisaient de tous ses soins. Pendant les dix-huit mois que Liszt passa sous la direction de Czerny, il reçut aussi quelques leçons de composition du vieux Salieri. Après ce temps d'études, il donna son premier concert: les artistes les plus célèbres y assistèrent et prédirent à l'enfant précoce une carrière glorieuse. Ce fut alors que Liszt et sa famille se dirigèrent vers Paris, donnant partout des concerts, et partout obtenant de brillans succès.

Le père du jeune artiste s'était proposé de le faire entrer au Conservatoire et de le confier aux soins de Cherubini pour le contrepoint; mais sa qualité d'étranger opposa à ce projet un obstacle que ne purent écarter les recommandations de M. de Metternich même. Liszt était arrivé à Paris vers le commencement de 1825; il se fit entendre pendant cette saison dans plusieurs concerts à l'Opéra, et y causa autant d'étonnement que de plaisir. Il n'y paraissait pas seulement comme un de ces enfans prodiges dont on a vu beaucoup d'exemples depuis lors, mais comme un musicien déjà aussi remarquable par son aplomb que par sa brillante exécution. Ses

sont parvenus à Vienne, et qui font remonter la naissance de l'artiste à deux années plus tôt, sont exacts.

improvisations n'étaient pas riches d'idées neuves ; mais elles indiquaient dans leur auteur une rare intelligence de l'effet, et beaucoup de sang-froid dans la conduite du plan. On ne parla bientôt plus que du *petit Liszt*, et cette locution devint si familière, qu'on le désignait encore ainsi à Paris, après qu'il eût atteint l'âge et la taille d'un homme.

Malgré ses succès, ses études de piano continuaient sous la sévère direction de son père. Celui-ci obligeait son fils à jouer chaque jour douze fugues de Bach, et à les transposer à l'improviste dans tous les tons ; c'est à ce travail que Liszt est redevable de cette prodigieuse habileté dans la lecture et l'exécution à première vue de toute espèce de musique, quelle qu'en soit la difficulté. Au mois de mai 1824 il partit pour Londres avec son père ; ses succès n'eurent pas moins d'éclat à la cour de George IV qu'à Paris, où il retourna au mois de septembre de la même année. Il y reprit ses études et commença à composer. L'année suivante, au mois d'avril, le père et le fils retournèrent à Londres, et recueillirent dans plusieurs concerts d'abondantes récoltes dues à l'admiration qu'inspirait le talent du jeune artiste. De retour à Paris, Liszt fut excité par son père à écrire des sonates, des fantaisies, des variations, et même un opéra de *Don Sanche, ou le Château de l'Amour*, qui fut représenté à l'Académie royale de musique, le 17 octobre 1825, et que le public écouta avec indulgence, à cause de l'intérêt qui s'attachait au nom du jeune musicien. Au mois de février 1826, Liszt s'éloigna de Paris avec sa famille, dans le but de visiter les principales villes de France. Ses concerts à Bordeaux, et plus tard à Toulouse, Montpellier, Nîmes, Marseille et Lyon, furent pour lui une suite de triomphes.

Cependant jusqu'alors il avait plus appris la composition par instinct et par observation que par des études suivies et systématiques. Le besoin de s'instruire

mieux dans cet art se fit sentir en lui vers cette époque ; Reicha se chargea du soin de le diriger dans son travail, et lui fit commencer un cours qui, je crois, ne fut jamais achevé, parce que les sentimens d'une dévotion mystique et contemplative commencèrent alors à pénétrer dans l'âme du jeune Liszt. Dans leurs progrès, ces sentimens lui inspirèrent du dégoût pour l'art qui jusqu'à ce moment lui avait procuré plus de contrainte que de véritables jouissances. Combattu par son père, son nouveau penchant ne fit que s'accroître ; alors, pour l'arracher à des méditations trop précoces, on le fit voyager, et pour la troisième fois, il visita l'Angleterre, après avoir parcouru la Suisse jusqu'à Berne. Ce fut au retour de ce voyage à Londres que Liszt perdit son père à Boulogne. Alors commença pour lui le temps de la liberté et de la disposition de ses facultés ; bonheur qu'il dut d'autant mieux apprécier, lorsque sa douleur fut calmée, qu'il n'avait connu jusque-là que le despotisme d'une volonté plus forte que la sienne. « Pauvre enfant dont on avait exploité la précoce habileté, il était venu dans les pays étrangers chercher un tribut d'admiration qu'on payait à son âge. Ce fut merveille vraiment que, soumise à cette rude épreuve, son enfantine vanité n'ait point fait avorter son talent, comme cela est arrivé de tant d'autres. Heureusement, l'amour de l'art était aussi puissant en lui que la soif de la renommée était ardente ; lorsqu'il put se diriger lui-même, il comprit, au milieu de ses irrésolutions, que pour donner à l'homme fait des succès comparables à ceux qu'avait obtenus l'enfant prodige, il lui fallait réaliser plus de merveilles qu'un autre, et son courage ne recula pas devant le travail qu'il fallait faire pour atteindre à ce but. Des études persévérantes de mécanisme lui parurent nécessaires pour qu'aucune difficulté ne pût l'arrêter, et pour que ses doigts fussent toujours prêts à rendre, sans restriction, tout ce que sa tête pouvait lui suggérer. Dès lors sa vie

fut cachée; pendant plusieurs années, il ne se fit plus entendre, et lorsqu'il reparut, ce fut pour frapper d'étonnement par l'incomparable vélocité de ses doigts, par leur habileté à vaincre toutes les difficultés, par leur aptitude à l'expression de tous les accens. »

Une grave maladie, dont la convalescence dura près de deux ans, vint le surprendre au milieu de ses travaux; elle contribua au développement de la tendance religieuse de son esprit. Sa dévotion devint austère, et la fréquentation des églises occupa la plus grande partie de son temps. Tout à coup, on le vit briser avec ses habitudes mystiques, rentrer dans le monde et en prendre les allures dégagées. C'est ainsi que des variations fréquentes se sont fait remarquer dans ses goûts en toute chose, et ont témoigné de la mobilité de ses sentimens et de ses opinions. Son talent même a pris tour à tour différens caractères. Nonobstant les succès d'enthousiasme qu'il obtenait chaque fois qu'il se faisait entendre, on pouvait remarquer, dans les variations fréquentes du système de son jeu, que lui-même n'était pas satisfait, et que l'incertitude agitaient toujours son esprit. On lui avait reproché de trop accorder à la mécanique des doigts : il voulut prouver qu'il y avait en lui un foyer de chaleureuses inspirations, et il se mit à improviser en quelque sorte des fantaisies sur les ouvrages des plus célèbres compositeurs, ne les considérant en quelque sorte que comme des thèmes qu'il pouvait varier et modifier à son gré. Lui-même a reconnu plus tard son erreur, et s'en est expliqué en ces termes :

« J'exécutais alors fréquemment, soit « en public, soit dans les salons (où l'on « ne manquait jamais de m'objecter que « je choisisais bien mal mes morceaux), « les œuvres de Beethoven, Weber et « Hummel, et je l'avoue à ma honte, afin « d'arracher les braves d'un public toujours lent à concevoir les belles choses

« dans leur auguste simplicité, je ne me « faisais nul scrupule d'en altérer le mouvement et les intentions; j'allais même « jusqu'à y ajouter insolemment une foule « de traits et de points d'orgue, qui, en « me valant des applaudissemens ignares, « faillirent m'entraîner dans une fausse « voie dont heureusement je me suis dé-
« gagé bientôt !. »

Au milieu des fluctuations de goût qui se faisaient remarquer dans le talent de Liszt, son habileté dans l'exécution des plus grandes difficultés acquérait chaque jour plus de développement. Par degrés, cette habileté a surpassé celle des pianistes de toutes les écoles, et l'on peut assurer que l'art de jouer du piano n'a plus rien dont ne puisse facilement triompher la puissante exécution de Liszt. En 1855, il s'éloigna de Paris, visita la Suisse et s'arrêta à Genève où il resta jusqu'au mois de septembre 1856. De retour à Paris, il rappela sur lui l'attention des artistes et du public par quelques compositions pour le piano remplies de difficultés que lui seul peut bien exécuter, et produisit une vive sensation par sa merveilleuse habileté dans les concerts où il se fit entendre pendant l'hiver suivant. Déjà il avait publié quelques articles concernant sa personne, ses opinions et ses impressions, dans la *Gazette musicale de Paris*; pendant cet hiver, il soutint dans ce même journal une polémique relative à son appréciation du talent de Thalberg (voy. ce nom) : cette discussion n'eut point le résultat qu'il s'en était promis et ne lui procura que des ennuis.

Vers la fin de l'été 1857, Liszt s'est éloigné de nouveau de Paris, et s'est rendu à Milan où il a fait un long séjour interrompu seulement par un voyage à Vienne. Salué dans la capitale de l'Autriche par d'unanimes acclamations, il y a laissé un vif souvenir de son talent admirable. Après avoir visité Venise, il s'est dirigé vers Rome et Naples, où il est en ce moment.

Depuis Paganini, aucun instrumentiste n'avait fait sur les habitans de l'Italie une impression aussi profonde que Liszt : son nom est répété par eux avec enthousiasme.

Les compositions que cet artiste a publiées jusqu'à ce moment ont eu peu de retentissement. Après avoir livré aux flammes ses premiers ouvrages, il a fait graver des fantaisies où l'on voit qu'il s'est proposé d'être original et indépendant de la tradition des formes : malheureusement on y trouve plus de bizarrerie que de charme. Les prodiges de son exécution prêtent de l'effet à ces ouvrages ; mais les difficultés qu'ils renferment et que lui seul peut vaincre ont aussi nui à leur succès. Parmi les compositions que Liszt a mises au jour, on remarque particulièrement sa fantaisie sur des thèmes de *la Juive*, Paris, Schlesinger ; une autre fantaisie sur des mélodies suisses, Paris, Bernard Latte ; un rondeau fantastique sur un thème espagnol, *ibid.* ; une grande valse de bravoure, *ibid.* ; des *méditations poétiques*, *ibid.* ; un divertissement sur une cavatine de Pacini, *ibid.* ; une grande fantaisie sur *la Clochette* de Paganini ; deux fantaisies sur les thèmes des *Soirées musicales* de Rossini ; et *Réminiscences des Puritains* (de Bellini), grande fantaisie pour le piano. Récemment il a fait paraître des caprices sur des mélodies de Schubert, où l'on a cru remarquer un rapprochement vers le style de Thalberg. On a aussi de Liszt l'arrangement de la première symphonie fantastique de M. Berlioz, pour le piano, Berlin, Schlesinger.

LITZIUS (G. J.). On a sous ce nom un livre élémentaire intitulé : *Anleitung den Generalbass praktisch zu lernen* (Introduction à l'art d'accompagner la basse continue), Mayence, Schott (sans date), in-4°. Le même auteur a aussi publié : *Praktische Anleitung zum Gesangunterrichte für Schulen* (Introduction pratique à l'enseignement du chant pour les écoles), 3 parties. *ibid.* On connaît aussi de ce mu-

sicien quelques bagatelles pour la guitare, le piano et le chant.

LIVENZIALI (JOSEPH), musicien romain et compositeur, est auteur d'un livre intitulé : *Grammatica della musica*, dont la première partie a paru à Rome, en 1797, chez Pilucchi Gracos, mais dont la suite ne paraît pas avoir été publiée.

LIVERATI (JEAN), compositeur, né à Bologne, en 1772, reçut les premières leçons de musique de deux frères nommés Joseph et Ferdinand Tibaldi. A l'âge de quatorze ans, il passa sous la direction de l'abbé Mattei (V. ce nom) pour la composition, et il apprit le chant de Laurent Gibelli, bon maître qui a formé beaucoup d'élèves pour le théâtre et pour l'église. Les premières productions de Liverati furent quelques psaumes qu'on chanta en 1789 dans l'église de Saint-François à Bologne. Dans le même temps, il se faisait remarquer comme chanteur dans les oratorios et les concerts. Des engagemens avantageux lui furent offerts pour différentes villes de l'Italie, mais il les refusa. En 1790, il fit représenter son premier ouvrage dramatique, petit opéra en un acte, intitulé : *Il divertimento in campagna* ; puis il écrivit une messe à deux voix avec accompagnement d'orgue, une messe de *Requiem* à quatre, avec orchestre, et l'oratorio des *Sept paroles de J.-C. sur la croix*. En 1792, il fut engagé comme premier ténor au théâtre italien de Barcelone, puis il passa à Madrid en la même qualité. Appelé à Potsdam par le roi de Prusse pour y diriger l'Opéra, il publia, sous les auspices de ce prince, un œuvre de quatuors pour 2 violons, alto et basse. En 1800, il quitta Potsdam pour aller diriger la musique du théâtre de Prague. Pendant les trois années de son séjour en cette ville, il écrivit pour différens opéras des morceaux détachés, ainsi qu'une cantate pour le prince de Kinsky, et une messe solennelle. Appelé à Trieste en 1804, il y fit représenter son opéra *Il maestro di musica*, qui fut bien accueilli. Précédemment il

avait écrit son *Maestro fanatico*, qui obtint un brillant succès à Vienne, l'année suivante. Liverati s'établit dans cette dernière ville en qualité de maître de chant, et y vécut pendant près de dix ans. Il y lia des relations d'amitié avec Haydn, Beethoven, Kozeluch et Salieri. Les ouvrages de ce dernier devinrent ses modèles dans ses compositions. Parmi celles-ci, on distingue surtout *David*, opéra en deux actes; *Enea in Cartagine*, *La Prova generale*, et *La Presa d'Egea*, qui furent représentés dans les palais impériaux. Liverati écrivit aussi à Vienne, pour le prince de Lobkowitz, deux opéras allégoriques intitulés : *Il Tempio dell' eternità*, et *Il Convito degli Dei*. Enfin, il composa par ordre de l'impératrice Marie-Thérèse de Naples, les grandes cantates *Il Trionfo d'Ausonia*, *Miltiade*, et l'oratorio *L'Adorazione dei pastori e dei maggi*; cette princesse chanta la partie de Marie dans l'exécution de cet ouvrage. Une messe solennelle écrite pour le prince Esterhazy, une cantate et beaucoup d'airs, de duos, de trios et de romances furent les autres productions de Liverati pendant son séjour à Vienne. En 1814 il alla à Londres, en qualité de compositeur du théâtre du roi. Pendant les trois années où il remplit ces fonctions, il fit représenter *I Selvaggi*, en 2 actes; *Il Trionfo di Cesare*, *Gastone e Bajardo*, *Gli amanti fanatici*, et *Il Trionfo d'Albione*. Il publia aussi à Londres des ariettes à voix seule, avec accompagnement de piano, op. 2, 7, 15; cantate sur la mort de la princesse Charlotte, op. 5, duos à deux voix de soprano, op. 4, 89, 12, 19, 21; des airs, op. 5, 15, 17, et quelques autres compositions légères. Liverati est retourné en Italie vers la fin de 1817, et a été remplacé à Londres par Pucita. Son opéra intitulé *David* a été publié à Vienne, en partition pour le piano.

LIVRY (le comte NIPPOLYTE DE) naquit au château de Livry en 1771. Son éducation fut négligée, car il avoue dans

une de ses lettres qu'il ne connaissait que sa langue maternelle, et qu'il était étranger à toute notion d'art et de science. Cependant il était amateur passionné de musique, quoiqu'il n'en sût pas une note; et il croyait juger mieux de cet art que ceux qu'il appelait de *prétendus connaisseurs*. Affectant une sensibilité très-expansive, il exaltait le mérite de la musique de Grétry au-dessus de toute autre, et son admiration pour les œuvres de ce compositeur allait jusqu'au fanatisme. Il lui fit faire en 1805 une statue en marbre par le sculpteur Stouf. Cette statue fut placée en 1807 sous le péristyle du théâtre Feydeau, et y resta jusqu'à la démolition de cette salle, en 1850. J'ignore ce qu'elle est devenue depuis lors. Le comte de Livry a publié un *Recueil de lettres écrites à Grétry ou à son sujet*, Paris, Ogier (sans date), in-8°, de 157 pages. Ces lettres, fort mal écrites, sont remplies d'extravagances. L'auteur est mort à Paris en 1822.

LOBE (JEAN-CHRÉTIEN), compositeur et flûtiste de la musique du duc de Saxe-Weimar, est né dans cette ville en 1797. Son père, enlumineur de l'imprimerie en taille douce de Bertuch, jouait de plusieurs instrumens qu'il avait appris lui-même; ce fut de lui que le jeune Lobe reçut les premières leçons de musique pratique et de flûte. Le hasard ayant procuré à cet enfant l'avantage d'être entendu au parc par la grande-duchesse, protectrice des arts et des artistes, cette princesse le confia aux soins du maître de chapelle Müller et du directeur de musique Riemann. Ses progrès furent si rapides sur la flûte et le violon, qu'à l'âge de onze ans il put exécuter des concertos de ces deux instrumens dans les concerts publics. Il fréquentait alors le Gymnase pour y faire ses études; mais il ne les poussa que jusqu'en troisième, et il quitta l'école pour entrer à la chapelle de la cour en qualité de violoniste. Les connaissances qu'il acquit ensuite dans la littérature allemande et dans les langues étrangères, il ne les dut

qu'à lui-même, à ses études persévérantes, et au courage qui lui fit surmonter les embarras de sa position. Il n'eut jamais de maître pour la composition ; la lecture attentive de quelques bons traités d'harmonie, l'étude des meilleures partitions, et ses observations à l'orchestre où il était employé lui en tinrent lieu. A l'égard de son talent d'exécution sur la flûte, il atteignit un haut degré de perfection, suivant le témoignage de ses compatriotes. En 1819, Lobe fit à pied le voyage de Vienne ; et dans l'année suivante il alla à Berlin, où il eut de grands succès comme instrumentiste. Ses relations avec quelques artistes de cette ville, et la musique qu'il entendit au théâtre royal, achevèrent le développement de son goût pour la composition dramatique. De retour à Weimar, il y écrivit son *Witkind*, opéra en 2 actes, qui fut joué en 1821, et qui eut quelques représentations. Il en avait lui-même composé le livret. *La Cage*, petit opéra en un acte, suivit ce premier essai ; puis, à des intervalles plus ou moins éloignés, Lobe produisit *le Flibustier*, *la Princesse de Grenade*, et un autre ouvrage dramatique joué en 1836 pour l'ouverture du théâtre de la cour à Weimar. La plupart de ces productions se font remarquer par l'originalité des idées, un vif sentiment d'harmonie, et un heureux instinct dans les effets de l'instrumentation. Malheureusement, l'auteur de ces compositions a languì longtemps dans une position subalterne au service d'une petite cour ; il en est résulté qu'il n'a pas pris assez de confiance en lui-même, et que l'activité de son sentiment artistique s'est ralentie. Lobe est maintenant âgé de quarante-deux ans ; c'est l'âge de la force du talent pour l'homme qui a toujours avancé vers le but qu'il se propose ; mais c'est quelquefois l'approche de la vieillesse pour celui qui s'est laissé dominer par des circonstances défavorables. On a de cet artiste beaucoup de musique instrumentale où brille un mérite réel. Voici la liste de ses ouvrages

les plus connus : 1^o *Le Flibustier*, paroles de Gehr, partition réduite pour le piano, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2^o *La Princesse de Grenade*, partition gravée. Mayence, Schott. 3^o Overture de *la Cage* (*Der Käefich*), pour l'orchestre, Bonn, Simrock. 4^o Overture détachée pour l'orchestre, op. 10, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 5^o Concerto (en *sol*) pour la flûte, *ibid.* 6^o Variations pour flûte principale, op. 3, *ibid.* 7^o Trois thèmes variés *idem*, *ibid.* 8^o 1^{er} quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 8, *ibid.* 9^o 2^{me} *idem*, op. 9, *ibid.* 10^o Caprices pour le piano, op. 7, *ibid.* Lobe a publié dans la Gazette musicale de Leipsick (t. 33 et 34) quelques articles, particulièrement sur l'usage de la fugue dans la musique d'église.

LOBEDANZ (G. L. F.), archiviste de la haute cour de Schleswig, est né en cette ville le 1^{er} mars 1778. Son père, conseiller de justice, et notaire du siège provincial, lui fit apprendre le violon à l'âge de sept ans ; mais ses progrès furent si rapides, qu'on lui fit abandonner la musique, dans la crainte qu'il ne s'y livrât avec trop de passion. Obligé de faire des études sérieuses qui lui firent négliger cet art, il parvint à l'âge de vingt ans sans avoir acquis de talent comme instrumentiste ; mais alors il se remit au violon, et prit des leçons de piano et de chant. En 1800 il étudia l'harmonie et le contrepoint, et deux ans après il publia une collection de chants pour une et plusieurs voix avec accompagnement de piano, qui fixa sur lui l'attention des amateurs de musique. Depuis lors, il s'est fait connaître avantageusement par des compositions plus importantes, telles que des ouvertures pour l'orchestre, la musique du drame *Jeanne de Montfaucon*, un *Sanctus* avec orchestre, exécuté en 1809 à la cathédrale de Schleswig, et l'ode de la résurrection par Klopstock, à 4 voix. M. Lobedanz a publié dans l'écrit périodique intitulé : *Cæcilia* (t. II, p. 264) un article sur cette question : *Y a-t-il dans la musique dif-*

férentes écoles comme dans la peinture, et comment pourrait-on les caractériser ?

LOBKOWITZ. Voyez CARAMUEL DE LOBKOWITZ (JEAN).

LOBRY (CHARLES-JOSEPH), fils d'un graveur de musique de Paris, naquit en cette ville vers 1760. Ayant été admis parmi les pages de la musique du roi, il y fit ses études et reçut des leçons de clavecin de Cardonne. Francœur lui enseigna la composition. Il a publié : 1^o Sonates pour piano seul, op. 1, et 7, Paris, Nadermann. 2^o Mélanges d'airs, pots-pourris, fantaisies et caprices, (environ 15 œuvres), *ibid.* 3^o Thèmes variés (environ 10 œuvres), *ibid.* 4^o Contredanses, *ibid.*

LOBSINGER (JEAN), artiste de Nuremberg, vers le milieu du seizième siècle, est considéré comme l'inventeur de plusieurs perfectionnemens introduits dans la construction des soufflets d'orgne : il les imagina en 1550, et mourut à Nuremberg en 1570.

LOBWASSER (AMBROISE), juriconsulte et conseiller de l'électeur de Brandebourg, mourut à Ratisbonne en 1585, à l'âge de 71 ans. Après sa mort, on publia à Francfort une collection de psaumes dont il avait arrangé, la musique sous le titre de : *Psalmen Davids nach franck-sischer Melodey mit gegrabenen Noten in teutsche Reimengebracht saemptlich geistliche Gesænge D. Luthers*, 1605, in-fol.

LOCATELLI (PIERRE), violoniste célèbre, né à Bergame en 1695, était fort jeune lorsque ses heureuses dispositions pour la musique décidèrent ses parens à l'envoyer à Rome, pour étudier le violon sous la direction de Corelli. Presque toutes les circonstances de sa vie sont ignorées ; on sait seulement qu'après avoir beaucoup voyagé, il arriva en Hollande et se fixa à Amsterdam, où il établit un concert public. Lorsqu'il mourut, en 1764, les membres de la société des amateurs d'Amsterdam prirent le deuil. Locatelli méritait

cette distinction par un talent plein d'originalité et de hardiesse. S'il ne fonda point d'école, c'est qu'il fallait être doué d'une singulière dextérité pour exécuter les traits remplis de nouveautés et de difficultés jusqu'alors inconnues dont il a rempli quelques-uns de ses ouvrages. Le comte de San-Rafaele, qui avait entendu cet artiste, lui accorde les plus grands éloges (*Lettere sul' arte del suono*). Burney prétend que les compositions de Locatelli excitent plus d'étonnement que de plaisir : cette critique prouve seulement que cet historien de la musique n'avait point compris le mérite des œuvres du violoniste bergamasque. Il est vrai que parmi les contemporains de cet artiste, il en est peu, même chez les professeurs, qui aient aperçu tout ce qu'il y avait de neuf et d'inventé dans ses *Caprices énigmatiques* ; mais ses autres sonates et ses concertos sont remplis d'idées gracieuses, et se font remarquer par une facture élégante. Ces caprices, que je viens de citer, ont été peu joués, à cause de leur difficulté. Locatelli y a fait usage de beaucoup de procédés nouveaux dont Paganini a fait son profit.

Le premier œuvre de Locatelli, contenant douze grands concertos (*Concerti grossi*), parut à Amsterdam en 1721. L'artiste y a imité le style de son maître. Le deuxième œuvre, publié en 1732, renferme des sonates de flûte, avec accompagnement de basse. Le troisième, intitulé *L'arte del violino*, contient douze concertos et vingt-quatre caprices pour premier et deuxième violon, viole, violoncelle et basse d'accompagnement pour le clavecin ; il a été publié en 1755. On en a fait de nouvelles éditions à Paris. L'œuvre quatrième, publié en 1755, est composé de six concertos avec des introductions. L'année suivante parut l'œuvre cinquième, contenant six sonates en trios pour deux violons et basse. L'œuvre sixième, contenant douze sonates pour violon seul, a été gravé en 1757. Il en a été fait d'autres

éditions à Paris; la dernière a été publiée en 1801, pour l'usage des élèves du Conservatoire. L'œuvre septième, qui renferme six *Concerti a quattro*, a été publié en 1741. Le huitième, qui contient des trios pour deux violons et basse, a paru l'année suivante; il en a été fait une deuxième édition en 1750, et d'autres à Paris. Le neuvième a pour titre : *L'arte di nuova modulazione*; c'est dans cet ouvrage que Locatelli a placé toutes ses inventions nouvelles sur les diverses manières d'accorder le violon, et sur des combinaisons d'effets auparavant inconnus. Les éditions françaises modernes portent le titre de *Caprices énigmatiques*. Le dixième œuvre, qui passe pour le plus beau, était intitulé, dans la première édition : *Contrasto armonico*; il contient des concertos à quatre, remarquables par le sentiment de la bonne harmonie.

LOCATELLO (JEAN-BAPTISTE), compositeur de l'école romaine au seizième siècle, fut le contemporain des grands maîtres de la même école qui vécurent depuis 1550 jusque vers l'année 1600. Il n'est connu que par quelques madrigaux et motets insérés dans les collections suivantes : 1^o *Dolci affetti; madrigali a 5 voci di diversi eccellenti musici di Roma*, Rome, Alexandre Gardane, 1585, et Venise, chez les héritiers de Jérôme Scoto, même année. 2^o *Symphonia angelica, di diversi eccellentissimi musici a 4, 5 et 6 voci. nuovamente raccolta per Huberto Waelrant e date in luce. In Auversa, appresso Pietro Bellasio e Giovanni Bellerio*, 1594, in-4^o obl. 3^o *Selectæ cautiones excellentissimorum auctorum octonis vocibus concinende a Fabio Constantino romano urbevitanæ cathedralis musicæ præfecto in Lucem editæ*. Rome, ex typographia Bartholomei Zanetti, 1614.

LOCATELLO (DOMINIQUE), premier organiste de l'église Saint-Antoine, à Padoue, était un artiste distingué lorsque Burney visita cette ville en 1770.

LOCCHINI (ANTOINE), né dans la Pouille vers 1740, fut d'abord élève, puis maître au Conservatoire de *L'Ospedaletto*, à Naples. En 1766 il fit représenter au théâtre bouffe intitulé *Tutti quanti sono pazzi*. Il donna au théâtre de Padoue l'opéra sérieux *Scipione in Cartago*.

LOCHNER (JOACHIM), musicien allemand du seizième siècle, a fait imprimer à Nuremberg des *Magnificat* à 4 voix, dans les huit tons de l'église.

LOCHNER (CHARLES), violoncelliste de l'orchestre de Manheim, né à Pforzheim vers 1760, mourut d'un coup de sang en 1795. Il s'est fait connaître avantageusement en Allemagne comme compositeur de chansons par les recueils suivans : 2^o XII chansons, dont une partie par J.-A. André, Offenbach, 1792. 2^o 6 *idem*, avec accompagnement de clavecin, 1^{re} collection, Manheim, 1793. 3^o 6 *idem*. 2^o recueil, *ibid.*, 1795. 4^o Chansons de J.-B. Reck, mises en musique, 3^e recueil, Heilbronn, 1794. 5^o Chansons de buveurs, *idem, ibid.*

LOCHON (CHARLES), violoniste français, né à Lyon vers 1760, reçut des leçons de Bertheaume, et fut admis à l'orchestre de l'Opéra en 1787. Après trente ans de service, il a obtenu sa pension de retraite au mois d'avril 1817. J'ignore si cet artiste vit encore. Il était aussi attaché à l'orchestre de l'ancien concert spirituel. On a gravé de sa composition, à Lyon, en 1780, six duos pour deux violons, op. 1.

LOCK (MATHIEU), musicien anglais, naquit à Exeter dans la première partie du dix-septième siècle, et reçut son éducation musicale au chœur de l'église cathédrale de cette ville, sous la direction d'Édouard Gibbons. Devenu bon organiste et compositeur habile, il eut d'abord l'emploi de chantre à l'église d'Exeter; mais ayant été chargé de composer la musique pour l'entrée de Charles II, à la restauration, ce prince l'attacha à sa personne en qualité de compositeur ordinaire de sa

chambre. Vers la fin de sa vie, Lock abjura la religion réformée et se fit catholique. Il mourut à Londres, en 1677, avec le titre d'organiste de la reine Catherine. Il était d'une humeur irritable, et se créa souvent des disputes avec d'autres musiciens où l'on mit de part et d'autre plus d'emportement que de logique. Sa première querelle eut pour objet la critique qu'on avait faite d'un de ses ouvrages : c'était une collection de morceaux de musique d'église pour le service du matin, où la prière, après chaque commandement, avait une musique différente. Cette innovation fut blâmée, et Lock publia son ouvrage en partition avec une préface où il se plaignait amèrement d'une critique qu'il considérait comme une injustice. Lui-même se fit le censeur d'un autre musicien dans une critique sévère du livre de Salmon sur la suppression des clefs. Une vive discussion s'ensuivit entre eux.

Parmi les compositions de Lock, on remarque : 1^o La musique de *Macbeth*, drame de Shakspeare, en 1672. Cette musique eut un brillant succès. 2^o Celle de *La Tempête*, pour la pièce de ce nom, du même auteur, 1675. 3^o *Psyché*, opéra en 5 actes, traduit de Quinault par Shadwell, et mis en musique en société avec Draghi. Cette pièce a été réunie à la musique de *La Tempête*, et publiée sous ce titre : *The English Opera, or the vocal music in Psyche, with the instrumental therein intermix'd. To which is adjoyned the instrumental music in the Tempest, by Matthew Lock, composer in ordinary to his Majesty and organist to the Queen*, Londres, 1675. 4^o *Little concert of 5 parts for viols and violins* (Petit concert à 5 parties pour des violes et violons), Londres, 1657. 5^o *Hymns and anthems* (Hymnes et antiennes), Londres, 1666. A la tête de ce recueil se trouve une longue préface où Lock prend la défense de son ouvrage ; cette préface, qui a été imprimée séparément dans la même année, a pour titre : *Modern*

Church music preaccused, censured, and obstructed in its performance before his Majesty, april 1, 1666; vindicated by the author M. Lock (La musique d'église moderne attaquée, censurée et gâtée dans son exécution devant sa majesté le 1^{er} avril 1666 ; vengée par l'auteur M. Lock), Londres, 1666, in-4^o. Une deuxième édition de ce morceau a paru sous ce titre : *The present practice music vindicated*, Londres, 1675, in-8^o.

Lock paraît être l'auteur du plus ancien traité d'accompagnement pratique ou de basse continue qui ait été publié en Angleterre ; ce livre a pour titre : *Melothesia*, Londres, 1675, in-4^o obl. Lorsque le livre de Salmon sur la nécessité de réduire le nombre des clefs et sur une notation uniforme pour tous les instrumens parut, Lock l'attaqua avec violence dans un écrit qui a pour titre : *Observations upon a late book intitled An Essay to the advancement of music, etc.*, Londres, 1672, in-8^o. Le pamphlet de Lock n'ayant point eu de succès, on y ajouta deux morceaux critiques de Phillips et de Jean Playford sur le même ouvrage, et il fut remis en vente sous ce nouveau titre : *The present practice of music vindicated against the exceptions and new way of attaining music, lately published by Th. Salmon, with a duellum musicum, written by John Phillips, and a letter from John Playford to M. T. Salmon, by way of confutation of his Essay to the advancement of music, etc.*, Londres, 1675, in-8^o. Salmon répondit à la critique de son ouvrage par un petit écrit intitulé : *A vindication of an Essay to the advancement of music, from M. Lock's observations, etc.*, Londres, 1675, in-8^o. Gerber a fait, à propos de cette dispute, une de ces lourdes méprises qui lui étaient familières, dans son premier Lexique des musiciens ; car ayant mal entendu un passage de l'histoire de la musique de Hawkins, il attribuait à Lock le livre de Salmon. Il a été copié dans cette fautive par

les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens* (Paris, 1810).

LOCKMANN (JEAN), poète anglais et amateur de musique, était membre de la société d'Apollon qui existait à Londres vers le milieu du dix-huitième siècle. Les recueils de musique que cette société publia vers 1740 contiennent quelques morceaux de la composition de Lockmann. Il est aussi auteur du poème de l'opéra de *Rosalinde*, qui fut mis en musique par Jean-Christophe Smith, et dont il parut une deuxième édition en 1740. En tête de cette édition on trouve un discours de Lockmann sur l'origine et les progrès de l'opéra en général. Marburg a donné une traduction allemande de ce morceau dans le quatrième volume de ses *Essais (Historisch-Krit. Beiträge zur Aufnahme der Musik)*.

LODI (DÉMÉTRIS), moine camaldule et compositeur de musique, né à Vérone dans la seconde moitié du seizième siècle, a publié divers ouvrages de musique concertée pour les voix et les instrumens, dans le style de Jean Gabrieli. Walther cite de lui des *Canzoni o sonate concertate per chiesa* à une, deux et trois parties; mais il n'indique ni la date ni le lieu de l'impression. Le P. Lodi a fait aussi paraître à Venise, en 1625, un œuvre de sonates pour instrumens.

LODI (JEAN-LOUIS), surnommé *Sterkel*, brillait en Allemagne comme compositeur pour le piano, vers la fin du dix-huitième siècle. Il paraît avoir vécu quelque temps à Varsovie. En 1799 il fit un voyage à Vienne et y publia quelques morceaux pour le piano. On n'a point d'autres renseignemens concernant la vie de cet artiste. Il y a de l'élégance dans sa musique, mais son harmonie est en général incorrecte. Gerber et les catalogues des éditeurs allemands ne font connaître de lui que les ouvrages suivans : 1^o Sonate pour piano seul (en *ut*), op. 9, Augsbourg, Gombart. 2^o Grand concerto pour piano et orchestre (en *ut*), op. 10, *ibid.* 3^o Ca-

price pour piano seul, op. 16, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 4^o *La Morte di Mozart*, sonate pour piano seul, op. 27, *ibid.* 5^o Variations (en *ut*) pour le piano, op. 11, Augsbourg, Gombart. Une sonate de piano, en *ut* mineur, a été gravée par erreur sous le nom de cet artiste, comme son œuvre 18^o, chez Breitkopf, à Leipsick; cette sonate est de Wælf.

LOEBER (JEAN-ERNEST), organiste de la ville, à Weimar, vers 1750, a fait imprimer à Erfurt : *Concert de noces à deux voix et basse continue*, Erfurt, 1632.

LOEBER (JEAN-FRÉDÉRIC), magister et recteur à Géra, naquit dans cette ville en 1654, et mourut en 1696. Il est auteur d'une dissertation intitulée : *De Musica quibusdam admirandis*, Géra, 1695, in-4^o.

LOEFGROEN (ANTOINE), né en Suède dans les premières années du dix-huitième siècle, fit ses études à l'université d'Upsal, où il soutint, en 1728, une thèse sur la basse fondamentale, dont Rameau avait donné les principes six ans auparavant dans son *Traité de l'harmonie*. Cette dissertation a paru sous ce titre : *De basso fundamental. Disput. academ.*, Upsalie, 1728, in-4^o.

LOEHLE (FRANÇOIS-XAVIER), ténor distingué de l'Allemagne, est né le 5 décembre 1792 à Wiesenstaig, petite ville située au pied de la chaîne des montagnes du Wurtemberg. Son père y était directeur du chœur au convent du canoniat, et professeur de langue latine. Homme instruit et musicien habile, il se chargea lui-même de l'éducation littéraire et musicale du jeune Löhle, et celui-ci n'était âgé que de cinq ans lorsqu'il lui enseigna les élémens du chant. Six mois après, il était en état de chanter au chœur les parties de contralto. Sa voix en avait pris, dès le premier moment, le timbre franc et décidé. Lorsqu'il eut atteint l'âge de huit ans, on l'envoya à Augsbourg, où il reçut, au convent de Saint-Maurice, une instruction solide, sous la direction de

Witschka, alors directeur du chœur, et plus tard maître de chapelle à la cathédrale d'Augsbourg. Il continua aussi dans cette ville ses études littéraires et scientifiques. Admis en 1805, comme enfant de chœur au séminaire de Munich, il fut employé comme contraltiste à la chapelle de la cour et dans quelques rôles d'enfant au Théâtre royal. Ce fut là qu'il reçut les premières leçons pratiques de l'art du chant en écoutant Brizzi, M^{me} Benedetti, et quelques autres bons artistes de l'Italie. Aux vacances du mois de septembre 1807, il alla voir ses parens à Wiesenstaig. Dans un concert qui s'y donna, en présence du roi de Wurtemberg, à l'occasion d'une partie de chasse, il chanta un air de Sarti qui fit tant de plaisir au roi, que ce prince se chargea des frais de ses études et du soin de son avancement. A son arrivée à Stuttgart, au mois de novembre de la même année, Lœhle fut confié aux soins du maître de chapelle Danzi, chez qui il resta jusqu'à l'automne de 1809; puis il devint élève du premier ténor Krebs, à qui il attribue la plus grande partie de son savoir. Après avoir chanté quelque temps les parties de deuxième et de troisième ténor, au théâtre, il y jona, en 1812, celui de *Joseph* dans l'opéra de Méhul. Après la mort du roi, en 1816, il reçut un engagement de premier ténor pour le théâtre de Hanovre. Il épousa dans cette ville la fille de Pauly, acteur de la cour. Dans le cours de la même année, un autre engagement avantageux de premier ténor au théâtre de Stuttgart lui fut offert; il l'accepta et y retourna au mois de janvier 1818. Ayant obtenu la permission d'aller jouer quelques représentations, à Munich, au mois de mai suivant, il s'y rendit, et le succès qu'il y obtint le fit engager par un contrat à vie pour lui et sa femme, avec un traitement de 5,500 florins et une pension pour l'époque de sa retraite. Cet engagement commença à recevoir son exécution le 5 mars 1819. Depuis lors Lœhle ne s'est éloigné momentanément de Munich que

pour aller donner des représentations à Vienne en 1820, à Carlsruhe en 1822 et en 1825, à Pesth en 1826, à Berlin deux ans après, et à Stuttgart en 1850. Retiré du théâtre au mois d'octobre 1835, il a été pensionné et s'est livré à l'enseignement du chant et à la composition. En 1828, il avait fondé la société de la *Liederkranz* (Couronne ou guirlande du chant), qui compta en peu de temps environ 600 membres; mais Lœhle s'en étant retiré en 1834, elle se dispersa. Il a aussi institué l'école centrale de chant de la Bavière, où l'on instruit 120 élèves. Ses succès dans cette entreprise l'ont décidé à la transformer en un Conservatoire où toutes les parties de la musique sont enseignées: on croit que cet établissement sera soutenu par un subside de l'État. Lœhle a été marié deux fois; mais il a perdu ses deux femmes; la première a cessé de vivre le 5 septembre 1822; la seconde, le 29 juillet 1856.

Parmi ses compositions, on remarque : 1^o 6 chansons pour quatre voix d'hommes, Augsbourg. Gombart. 2^o *Liebesklage, von Ludwig, König von Baiern, für 4 Männerstimmen* (Élégies amoureuses de Louis, roi de Bavière, pour 4 voix d'hommes), avec accompagnement de piano *ad libitum*, Munich, Falter. 3^o 24 chansons allemandes à trois voix pour les écoles. 4^o 24 chansons religieuses. 5^o Douze messes allemandes à 4 voix, avec accompagnement d'orgue. 6^o Douze *idem* latines. 7^o 50 chants à 4 et 5 voix sans accompagnement, pour la société de *Liederkranz*. Le Lexique universel de musique publié par M. Gustave Schilling, d'où les matériaux de cet article sont tirés, cite un ouvrage didactique de Lœhle, sous ce titre : *Allgemeine Anleitung zu einer Elementar-Musikschule, vorzüglich berechnet für den Gesang nach Pestalozzischen Grundsätzen* (Introduction générale pour une méthode élémentaire de musique, adaptée principalement au chant, suivant les principes de Pestalozzi). 4 vo-

lumes. Mais il n'indique ni le lieu, ni la date de l'impression.

LOERLEIN (GEORGE-SIMON), maître de chapelle à Dantzick, né en 1727 à Neustadt sur la Heide, dans le duché de Saxe-Cobourg, fut enlevé à Potsdam à l'âge de seize ans, au moment où il allait partir pour Copenhague, et enrôlé dans les troupes prussiennes. Après avoir fait plusieurs campagnes, il tomba sur le champ de bataille de Collin et fut abandonné comme mort. Cependant les Autrichiens, vainqueurs dans ce combat, remarquèrent en lui quelques signes de vie et le firent transporter dans un hôpital où il fut guéri de ses blessures. Il retourna chez ses parents et y arriva lorsqu'on portait encore le deuil de sa mort. En 1760 il se rendit à Jéna, dans le dessein d'y faire ses études. Là, son habileté sur la harpe lui procura beaucoup d'amis et de protecteurs : les meilleures maisons de la ville lui furent ouvertes. En 1761, la place de directeur de musique, devenue vacante par le départ de Wolf, appelé comme maître de chapelle à Weimar, lui fut accordée. Après le traité de paix de 1765, il alla à Leipsick, et y vécut en donnant des leçons de clavecin et de violon. Admis dans la société du grand concert de cette ville, il y fut employé comme violoniste à l'orchestre, et comme claveciniste dans les concerts. Quelque temps après, il établit lui-même un concert d'amateurs, composé de la plupart de ses élèves. Il y jouait de presque tous les instrumens, et y faisait exécuter beaucoup de morceaux de sa composition, qu'il gravait lui-même à l'eau forte. Appelé à Dantzick en 1779, en qualité de maître de chapelle, il s'y rendit; mais le climat ne convenait point à sa santé délicate, bientôt elle s'altéra, et il mourut au commencement de 1782, à l'âge de cinquante-cinq ans. Ses compositions, au nombre de six œuvres, qu'il a tous gravés depuis 1766, consistent en sonates, trios, quatuors et concertos pour le clavecin et le violon. Lœhleïn n'est

maintenant connu que par ses ouvrages élémentaires; le premier a pour titre : *Klavierschule, oder kurze und gründliche Anweisung zur Melodie und Harmonie durchgehends mit praktischen Beyspielen erklärt* (École du clavecin, ou instruction courte et raisonnée pour apprendre la mélodie et l'harmonie, expliquée par des exemples), Leipsick, 1765, in-4°. La troisième édition a été publiée à Leipsick, 1779. La deuxième partie de cet ouvrage a paru ensuite, sous ce titre : *Klavierschule, zweyter Band, worinnen eine vollständige Anweisung zur Begleitung der unbezifferten Basse, und andern im ersten Bande fehlenden Harmonien gegeben Wird : durch 6 sonaten, mit Begleitung einer violine erklärt* (École du clavecin, 2° volume, où l'on donne une instruction complète sur l'accompagnement de la basse chiffrée et d'autres choses concernant les harmonies, omises dans le premier volume. Le tout éclairci par six sonates avec accompagnement de violon. On y a ajouté un traité du récitatif), Leipsick, 1781, in-4°. Une édition postérieure de tout l'ouvrage a été donnée avec des augmentations par Witthauer. C'est cette même méthode qui est devenue plus tard la base de celle qui a été publiée sous le nom de A.-E. Müller, et dont M. Charles Czerny a donné une dernière édition. La méthode de violon de Lœhleïn est intitulée : *Anweisung zum violinspielen, mit praktischen Beyspielen und zur Uebung mit 24 kleinen Duetten erklärt* (Méthode de violon, expliquée par des exemples, avec 24 petits duos pour exercices), Leipsick, 1774, in-4°. La deuxième édition a paru en 1781; la troisième, corrigée et augmentée, a été publiée par J.-F. Reichardt, à Jéna, chez Frommann, 1797, in-4°.

LOEHNER (MARTIN), fontainier de Nuremberg, né le 15 février 1636, mort le 2 octobre 1707, a construit un orgue hydraulique pour une représentation artificielle du Parnasse. Cet instrument jouait

plusieurs morceaux. On ignore quel mécanisme Lochner avait employé dans sa construction.

LOEHNER (JEAN), compositeur et organiste, naquit à Nuremberg le 21 décembre 1645. A l'âge de huit ans il perdit son père, et sa mère le laissa orphelin avant qu'il eût atteint sa quinzième année. Wecker, son beau-frère, excellent organiste de St.-Sébalde, le recueillit alors chez lui, lui enseigna la musique, et lui fit étudier le latin chez le recteur Gresmann. Lochner fit ensuite un voyage à Vienne; à son retour, il se fit entendre à la cour de l'archevêque de Salzbourg, qui le récompensa dignement. De là, il alla à Leipsick, pour faire la connaissance de quelques-uns des musiciens les plus distingués de la Saxe. De retour à Nuremberg, il obtint d'abord la place d'organiste de l'église Notre-Dame, puis un poste semblable à l'église du Saint-Esprit, et enfin, après la mort de Leendsderffer, on le nomma organiste de St.-Laurent, une des églises principales de Nuremberg, après Saint-Sébalde. Il en remplit les fonctions jusqu'à l'âge de soixante ans et mourut le 2 avril 1705. Ses ouvrages imprimés sont : 1^o *Auserlesene Kirche und Tafel-Musik* (Musique choisie pour l'église et la table), Nuremberg, 1682, in-4^o. 2^o *Trauungslust oder Erdenfreunde* (Desir du mariage ou joie céleste), *ibid.* 1697, in-4^o. 3^o *Suavis-simæ canonum musicalum deliciae* 3, 4, 5-8 voc. *ibid.* 1700 in-4^o. 4^o *Chr. Ad. Negeleins alte Zions-Harfe in Melodien gebracht* (L'ancienne Harpe de Sion, mise en musique), *ibid.* 1695.

LOEILLET (JEAN-BAPTISTE), né à Gand, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, se livra fort jeune à l'étude de la flûte traversière, alors peu en usage, et parvint à un rare degré d'habileté pour son temps. Il se rendit à Paris en 1702 et y fit graver quatre œuvres de sonates pour une flûte seule, un livre de sonates pour deux flûtes, et des trios pour le même instrument. En 1705 il alla s'é-

tablir à Londres, où il entra à l'orchestre de l'Opéra. Il établit vers 1710 un concert hebdomadaire d'amateurs chez lui (Hart-Street, Covent-Garden), et les produits de ces séances, joints à ceux de ses leçons et de la vente de ses ouvrages, lui firent amasser une somme de 16,000 livres sterling (environ 400,000 francs), qu'on trouva chez lui après sa mort, arrivée en 1728. Locillet jouait aussi du clavecin, et il a publié quelques compositions pour cet instrument. Outre les ouvrages qui ont été cités plus haut, on connaît de ce musicien : 1^o 6 leçons pour le clavecin. Londres, Walsh. 2^o 6 sonates pour divers instrumens, tels que hautbois, flûtes douces, flûtes allemandes, ou violon, *ibid.* Ses sonates pour flûte seule et pour deux flûtes, avec basse continue, ont été gravées à Londres, chez Walsh, et à Amsterdam, chez Roger.

LOEN (JEAN-MICHEL DE), né à Francfort sur le Mein, le 21 décembre 1694, fit ses études aux universités de Marbourg et de Halle, puis fut conseiller intime du roi de Prusse, et président de la régence des comtés de Tockenbourg et de Lingén. Il mourut le 22 juillet 1776. Ses œuvres diverses ont été recueillies et publiées par J. E. Schneider et J. B. Müller, à Francfort, 1749-1752; 4 parties in-8^o. La quatrième partie renferme des remarques sur l'art du théâtre, sur la musique, et sur les oratorios.

LOESCHER (GASPARD), docteur et professeur de théologie à Wittenberg, naquit le 8 mai 1656 à Werda sur la Pleisse. Depuis 1656 jusqu'en 1668, il fit ses études à l'université de Leipsick, d'où il fut appelé à Sondershausen, en qualité de pasteur et de surintendant. Huit ans après il quitta cette position pour celle de pasteur à Erfurt. En 1679, les fonctions de surintendant lui furent offertes à Zwickau; il les accepta et demeura dix ans en cette ville, qu'il ne quitta que pour aller à Wittenberg, en 1687, comme professeur primaire de théologie, assesseur du consistoire, pas-

teur à l'église Sainte-Marie, et surintendant général. Il y mourut le 11 juillet 1718. Walthér (*Musikal. Lexicon*) lui attribue une dissertation intitulée : *De Saule per musicam curato*, dont la troisième édition fut publiée à Wittenberg, en 1705, in-4° ; mais c'est une erreur : Loescher n'était que le président de l'exercice académique où cette thèse fut soutenue. Le véritable auteur de cette dissertation est Henri Pipping (V. ce nom).

LOESEL (JEAN-GEORGE), maître de chapelle du prince de Lœwenstein, naquit en Bohême, et vécut à Prague dans la première moitié du dix-huitième siècle. On connaît sous son nom trois oratorios allemands. Le premier a pour titre : *Die obstehende Liebe über die Gerechtigkeit, mit welcher Jesus den durch die Sünde todten Menschen zum Leben aufgerichtet*, etc. (L'amour vainqueur de la justice avec lequel Jésus rappelle à la vie (éternelle) les hommes morts par le péché). Cet ouvrage a été exécuté en 1724 dans l'église St.-Cajetan, à Prague. Le second oratorio, intitulé : *Das bittere Leiden Jesu* (Les amères souffrances de Jésus), a été exécuté dans la même église en 1726. Le dernier, composé longtemps après (en 1745), a pour titre : *Das beweinte Grab des Heilands* (Le tombeau déploré du Sauveur).

LOESENER (J.-G.), né en 1769 à Salzwedel, en Saxe, fit ses premières études musicales sous la direction de Leiss, chanteur et théoricien instruit. Il apprit de ce maître à jouer de l'orgue et du clavecin ; et lui-même acquit une certaine habileté sur les instrumens à cordes. Après avoir achevé l'étude de la théologie à l'université de Halle, il retourna dans sa ville natale, et y fut nommé, en 1791, professeur et organiste, quoiqu'il ne fut âgé que de vingt et un ans. Sa manière sur l'orgue était simple et toujours appropriée au caractère du choral qu'il accompagnait, ou pour lequel il exécutait des préludes. Malheureusement il improvisait toujours et n'écrivait point ; en sorte qu'il n'est rien resté de ses inspi-

rations. Dans sa vie retirée et toute consacrée à son art, il ne négligea rien de ce qui pouvait répandre autour de lui le goût de la musique, et les concerts de Salzwedel lui durèrent longtemps leur éclat. Il est mort dans cette ville, le 5 février 1829, à l'âge de soixante ans. Le plus grand nombre de ses compositions est resté en manuscrit. On en a publié : 1° Ouverture à grand orchestre, op. 5, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Variations pour clarinette et orchestre, op. 4, *ibid.* 3° Variations pour cor de basset sur une romance de Della Maria, avec acc. de 2 violons, alto, basse, 2 flûtes et 2 cors, op. 3, *ibid.* 4° 6 variations *idem* avec orchestre. *ibid.*

LOEWE (JEAN-JACQUES), compositeur allemand, naquit à Eisenach, dans la première moitié du dix-septième siècle. fit ses études musicales à Vienne et en Italie, sous la direction de plusieurs musiciens célèbres. Vers 1660 il était maître de chapelle à la cour de Brunswick ; quelques années plus tard il entra au service du duc de Zeitz. On a imprimé de lui les compositions suivantes : 1° *Sinfouien, Intruden, Gagliarden, Arien, Balletten, Couranten, Sarabanden, mit 5 oder 5 Instrumenten* (Symphonies, entrées, gaillards, airs, ballets, courantes et sarabandes pour 5 et 5 instrumens). Brême, 1657, in-fol. 2° *12 neue geistliche Concerten mit 1, 2, 3 Stimmen zu singen und 2 Violinen nebst der Grundstimme für die Orgel* (Douze concerts spirituels nouveaux pour 1, 2 et 3 voix chantantes, avec 2 violons et basse continue pour l'orgue). Wolfenbüttel, 1660, in-4°. 3° *Canones 2, 3, 4 bis 8 Stimmig. Theils für Instrumente und Theils für Sienger, Theils leicht und Theils schwer*, etc. (Canons à 2, 3, 4 et jusqu'à 8 voix, en partie pour des instrumens, et en partie pour des chanteurs, les uns faciles et les autres difficiles, etc). 1664.

LOEWE (JEAN-HENRI), compositeur et violoniste, né à Berlin en 1766, y eut pour professeur de violon le maître de concerts

Hauck. Attaché d'abord au service du vicomte de Schwedt, il vécut ensuite à Hambourg, où il donnait des leçons de violon et de piano; puis, en 1794, il alla s'établir à Brême, où les places de violon solo et de chef d'orchestre lui avaient été offertes. Il mourut dans cette position en 1815, à l'âge de cinquante et un ans. On connaît sous le nom de cet artiste : 1^o Concerto pour violon et orchestre, op. 1, Offenbach, André. 2^o Trois grandes sonates pour piano, avec accompagnement de violon et violoncelle, op. 2, *ibid.* 3^o Concerto pour violon, op. 3, *ibid.* 4^o Nocturne à huit parties, op. 5, *ibid.* 5^o Duos pour 2 violons, op. 6, *ibid.* 6^o Neuf variations pour violon et alto sur un air allemand, op. 4, *ibid.* 7^o *La fille du pasteur de Taubenhaim*, operette, en partition réduite pour le piano.

LOEWE (FRÉDÉRIC-AUGUSTE-LÉOPOLD), frère du précédent, naquit à Schwedt, en 1777. Il débuta comme acteur au théâtre de Brunswick, et se fit remarquer par l'expression et le goût de son chant. Le 1^{er} juin 1797 il fit représenter avec un succès brillant l'opérette : *Die Insel der Verführung* (Île de la séduction), dont il avait composé la musique. La partition de cet ouvrage, réduite pour piano, a été publiée à Brunswick, chez Spehr. Plus tard, il fut engagé au théâtre de Brême. En 1810 il était à Lubeck, où il obtint ensuite la direction du théâtre. Il paraît avoir renoncé à la culture de la musique longtemps auparavant.

LOEWE (DOROTHÉE-FRÉDÉRIQUE-AMÉLIE), sœur des précédents, et fille de l'acteur Jean-Charles Loewe, naquit à Schwedt, en 1779. Son père dirigea son éducation musicale et dramatique. En 1798 elle était première chanteuse au théâtre de Brunswick. Plus tard elle chanta avec succès au théâtre de Hambourg, sous la direction de son frère Jean-Henry. Depuis plus de vingt ans, elle est retirée de la scène, et l'on n'a plus eu de renseignemens sur sa personne.

LOEWE (JEAN-CHARLES-GODEFROID), directeur de musique à Stettin, est né le 30 novembre 1796 à Lœbejün, près de Halle. Son père, chantre et maître d'école de cet endroit, lui enseigna les élémens de la musique dans un âge si tendre, que Lœwe n'a conservé aucun souvenir de ses premières études. Jouissant d'une entière liberté, il se livra dès ses premières années à des exercices et à des plaisirs champêtres dont il a conservé le goût plus tard, et qui ont exercé sur ses compositions une heureuse influence. A l'âge de dix ans, on l'envoya au collège de Cœthen : il y fut employé comme enfant de chœur. Après y avoir achevé ses études élémentaires, il fréquenta le gymnase de l'hospice des orphelins à Halle. Le savant théoricien Türk, qui habitait cette ville, se chargea du soin de terminer son éducation musicale. Une certaine originalité sauvage se faisait remarquer dans les premières compositions de Lœwe : les formes inusitées de ces productions excitaient souvent le rire de son maître; l'élève défendait ses idées avec chaleur, et souvent il s'ensuivait des discussions orageuses qui se terminaient par le renvoi de l'élève. Mais bientôt après, Türk le rappelait. Les événemens de 1815 et la mort du maître interrompirent le cours de ses études de musique. Lœwe retourna alors au gymnase, s'y livra de nouveau à la littérature et aux sciences, puis, en 1817, il suivit les cours de l'université. Il s'y adonna particulièrement à la philosophie et à la théologie, sans négliger toutefois la musique. Ce fut à cette époque qu'il parvint à un certain degré d'habileté sur le piano, en jouant les œuvres de Mozart, de Dussek et de Beethoven. Il donnait alors des leçons de musique pour vivre, et prenait part aux exercices de chant dirigés par Maas et Naue. Dans l'hiver de 1819 à 1820, Lœwe visita Dresde et y fit la connaissance de Charles-Marie de Weber, qui le prit en affection et l'encouragea dans ses travaux. Dans l'été suivant, il fit un

voyage à Weimar, où il visita Hummel, et à Jéna, où il offrit à Goëthe un recueil de chansons de sa composition. Bientôt après, il accepta à Stettin les places de chantre à St.-Jacques et de professeur au gymnase. La manière dont il remplit ses fonctions lui valut ensuite sa nomination de directeur de musique à la même église, au gymnase et au séminaire des instituteurs. Devenu le centre d'activité de la musique dans sa nouvelle position, il employa toute son énergie à mettre cet art en progrès autour de lui. C'est de ce moment que datent les nombreuses compositions qu'il a publiées et celles qui sont restées en manuscrit. Sa réputation commença par des ballades où brille un rare mérite d'expression et d'originalité. Il en a fait imprimer un grand nombre parmi lesquelles on cite comme les plus belles : *Le roi des Erles*, *Le Noël de Ste.-Wald-purge*, *La nonne de la Sprée*, *La caverne des amans*, *La revue nocturne*, *La première nuit de Ste.-Wald-purge* (pour voix de solos et chœurs), *La fiancée de Corinthe*, *La maison sainte*, etc. Dans des compositions de plus grande importance, on remarque ses oratorios : 1° *La destruction de Jérusalem*, qui fut exécutée la première fois à Stettin, puis à Berlin, et qui a partout obtenu un succès décidé. 2° *Diesieben Schläfer* (les sept dormans), 3° *Le serpent d'airain*, pour des voix seules sans orchestre, écrit pour la deuxième grande fête de Jéna, et qui a été exécuté en 1854. 4° *Les apôtres de Philippe*, autre oratorio purement vocal, exécuté à Jéna en 1855, et considéré en Allemagne comme la plus belle composition moderne de ce genre. 5° *Guttenberg*, oratorio pour voix d'hommes composé pour l'inauguration de la statue de cet homme célèbre, à Mayence. Moins heureux au théâtre, Lœwe a écrit les opéras suivans, qui sont restés en manuscrit : 1° *La chaumière des Alpes*, opérette en un acte. 2° *Rodolphe, ou le seigneur allemand*, grand opéra romantique en trois actes.

3° *Malek Adhel*, opéra tragique en trois actes, qui n'a point été représenté, mais qu'on a exécuté avec succès au concert de Stettin. 4° *Les taquineries*, opéra-comique en 5 actes. 5° Chœurs en entr'actes pour *Le conte en rêve*, fantaisie dramatique de Raupach. 6° Ouverture, chœurs et entr'actes pour *Themiste*, tragédie par le même, représentée à Berlin. On cite aussi de cet artiste *Trois années complètes* de cantates et de motets composés pour l'église de Stettin. On a publié de ses ouvrages : 1° *Die Zerstörung von Jerusalem* (la destruction de Jérusalem), oratorio en 2 parties, partition, op. 50, Leipsick, Hofmeister. 2° *Das Gebet des Herrn und die Einsetzungsworte des leib. Abendmahles* (l'oraison dominicale et les paroles sacramentelles de la sainte cène), op. 2, Halle, Kummel. 3° *Die Walpurgis nacht* (la nuit de Ste.-Wald-purge), ballade de Goëthe pour voix, solos, chœur et orchestre, op. 25, en partition, Berlin, Schlesinger. 4° Trois ballades de Herder, Uhland et Goëthe, op. 1, *ibid.* 5° Trois *idem*, de Théod. Körner, Herder et Wilibald Alexis, 2^{me} recueil, *ibid.* 6° Trois *idem*, de Herder et Uhland, op. 3, *ibid.* 7° 6 chants de Byron, sur la traduction allemande de Theremin, op. 4, *ibid.* 8° Beaucoup d'autres ballades, en recueils ou détachées, op. 5, 6, 7, 8, 9, 10, 15, 14, 15, 16, 17, 20, 21, 25, 29, *ibid.* 9° 6 chants pour 4 ou 5 voix d'hommes, op. 19, partition et parties, Berlin, Wagenführ. 10° 5 chants spirituels à 4 voix d'hommes, op. 22. 11° Trois quatuors pour 2 violons alto et basse, Berlin, Wagenführ. 12° Quatuor spirituel, *idem*, op. 26, Berlin, Trautwein. 13° Grand duo pour piano à 4 mains, op. 18, *ibid.* 14° Grande sonate pour piano seul (en *mi*), op. 16, Berlin, Wagenführ. 15° Fantaisie *idem*, op. 11, *ibid.* 16° *Mazeppa*, poème musical d'après Byron *idem*, op. 27, *ibid.* 17° *Le Frère miséricordieux*, poème musical *idem*, op. 28, *ibid.* Lœwe a aussi en manuscrit des symphonies, des ouver-

tures, des concertos de piano et d'autres compositions.

Comme écrivain didactique et comme critique, il s'est fait connaître par une méthode de musique et de chant intitulée : *Gesanglehre, praktisch und theoretisch für Gymnasien, Seminarien und Bürgerschulen entworfen*, Stettin, chez l'auteur, 1826, in-4°, de 96 pages. Une deuxième édition corrigée et perfectionnée de cet ouvrage a paru à Berlin, chez W. Logier, 1828, in-4°. On lui doit une critique du système de Logier insérée dans la Gazette musicale de Berlin (ann. 1825, nos 4, 5, 6, 8, 9, 10).

LOEWEN (JEAN-FRÉDÉRIC), secrétaire à la cour de Schwerin, vers 1758, est auteur de deux dissertations, la première, sur la poésie de l'ode (*Anmerkungen über die Odenpoesie*) ; la seconde, sur la poésie de la cantate d'église (*Anmerkungen über die geistliche Cantatenpoesie*). Elles ont été insérées dans le recueil d'écrits sur la musique de Hærtel (n° 1, p. 1-25, n° 2, p. 158-165). Læwen y examine les rapports de la coupe et du rythme de ces genres de poésies avec la musique ; mais ses vues sont superficielles.

LOEWENSTERN (MATHIAS - APELLE DE), conseiller du prince de Mœnsterberg et d'Oels, naquit à Neustadt, dans la haute Silésie, le 20 avril 1594. Il était fils d'un sellier nommé Læwe. Après avoir fréquenté l'université de Francfort, il retourna dans sa ville natale. Peu de temps après, on l'appella à Leobschütz, pour diriger la musique de l'église du Lycée. Le margrave de Brandebourg l'engagea à se rendre à Troppau ; mais Læwenstern préféra sa situation de Leobschütz, que la guerre de trente ans put seule lui faire quitter. A cette époque, le duc Henri Wenceslas d'Oels l'attira à sa cour et le nomma directeur de sa musique, puis, préfet du gymnase de Bernstadt, et enfin, en 1651, conseiller et secrétaire de son cabinet. Dans cette même année, Læwen-

stern fut nommé directeur de musique à la cour de l'empereur Ferdinand II. A la mort de ce prince, son successeur lui accorda des lettres de noblesse. Tant de faveurs ne furent que de faibles adoucissements aux douleurs de la goutte et de la gravelle qui tourmentèrent ses dernières années. Il mourut à l'âge de cinquante-quatre ans, le 5 avril 1648. La plupart de ses productions musicales sont pour l'église. Ses mélodies, dit M. Hofmann, dans sa Biographie des musiciens de la Silésie, sont simples, naturelles et remplies d'expression. Il publia, sous le titre de *Symbola*, un recueil d'airs religieux pour 1, 2, 3 et 4 voix ; Breslau, sans date.

LOFEIER (JOSEPH-FRÉDÉRIC), intendant des bâtimens de Salzbach, né le 20 juillet 1766, s'est distingué comme amateur par ses talens sur le piano et l'alto, et par quelques compositions telles que symphonies, ouvertures, et morceaux d'église. On a gravé sous son nom : 12 *variations* (en ré) pour piano sur un thème original. Nuremberg, Winterschmidt, 1801.

LOGI. Voyez LOSI (le comte DE).

LOGIER (JEAN-BERNARD), inventeur du système d'enseignement de la musique qui porte son nom, descend d'une famille française réfugiée en Allemagne après la révocation de l'édit de Nantes. Il est né en 1780 à Kaiserslautern, dans le Palatinat, où son grand-père et son père avaient été organistes. Ce dernier accepta en 1796 une place de premier violon dans la chapelle du prince électeur de Hesse, à Cassel, puis, se rendit à Gættingue où il fut jusqu'à sa mort chef de pupitre des concerts dirigés par Forkel. A l'âge de neuf ans, Logier reçut de son père les premières leçons de musique et de piano ; mais son instrument de prédilection était la flûte, qu'il étudia sous la direction de Weidner. Ses progrès sur cet instrument furent si rapides, qu'à l'âge de dix ans il put jouer dans un concert public une symphonie

concertante avec le fils de son maître. Peu de temps après, il perdit ses parens, et on lui donna un tuteur qui voulut lui faire abandonner la musique pour le commerce ; mais Logier s'enfuit à Marbourg, où il avait un oncle, frère de sa mère. Il y fit la connaissance d'un Anglais qui l'emmena à Londres, et le traita comme un fils pendant deux ans, n'exigeant de lui, en retour du bien-être qu'il lui procurait, que de jouer chaque jour un peu de flûte et de piano. A cette époque (1805), le marquis d'Abercorn organisa un corps de musique pour son régiment : Logier y entra comme flûtiste, et suivit son corps dans une ville du nord de l'Irlande. Willmann, Allemand de naissance, et père de l'excellent clarinettiste de Londres, était chef de musique de ce régiment : Logier épousa sa fille. Dans ses heures de loisir, il composait de la musique et donnait des leçons de piano. Cette dernière occupation lui suggéra ses premières idées sur la réforme de l'enseignement. Après la paix, le régiment de lord Abercorn fut licencié, et Logier, resté sans emploi, accepta la place d'organiste à Westporter, en Irlande, qui lui fut offerte par lord Attamund. Bientôt ses nombreuses occupations dans cette ville lui firent désirer de trouver un aide pour ses fonctions d'organiste, et il imagina d'y employer sa fille, âgée seulement de sept ans. Mais la raideur des doigts et la mauvaise disposition de la main de cet enfant était un obstacle à la réalisation de ses projets. L'idée lui vint alors d'une machine destinée à corriger les défauts de la main. Il la composa d'une tringle qui a toute la longueur du clavier, et sur laquelle posent les mains ; d'une autre tringle cylindrique sur laquelle glissent deux espèces de gantelets ouverts à la partie inférieure, destinés à y placer les doigts pour les maintenir dans une position convenable. C'est à cette machine que M. Logier donna le nom de *chiroplaste*, et ce nom fit sa fortune. Ce qui n'avait eu d'abord qu'un but d'intérêt particulier,

lui parut pouvoir devenir la base d'un enseignement. Il ne tarda point à aller s'établir à Dublin, où il commença à mettre sa méthode en pratique : ses succès dépassèrent ses espérances, et bientôt il fut considéré comme le meilleur maître de piano de l'Irlande. Les élèves lui venaient de toutes parts. Il avait accepté en arrivant à Dublin la direction de la musique du théâtre de Johnston ; mais la chute de cette entreprise lui rendit la liberté dont il avait besoin pour donner tous ses soins à son système. Dès 1814, il avait pris un brevet pour le chiroplaste : ce brevet lui donnait le droit d'exploiter seul son système d'enseignement, ou d'en faire des concessions. Ses succès, constatés par les rapides progrès de ses élèves en certaines parties de la musique, fixèrent l'attention publique sur cette méthode ; l'habileté qu'il mit à la répandre, dans des voyages qu'il fit pendant l'année 1816 en Écosse et en Angleterre, lui procura des transactions avantageuses avec beaucoup de maîtres de musique, et des écoles de chiroplaste s'établirent à Liverpool, Manchester, Chester, Glasgow, Preston, etc. Samuël Webbe, un des professeurs de Londres les plus en vogue, fit même le voyage de Dublin pour venir visiter Logier, et pour s'instruire dans le mécanisme d'enseignement de la nouvelle méthode qu'il mit ensuite en pratique dans un cours public.

Cependant les succès mêmes de cette méthode causèrent à M. Logier beaucoup de tracasseries. Il avait publié dans l'été de 1816 une explication de son système dans un écrit intitulé : *An explanation and description of the royal patent chiroplast or hand-director to piano-forte, etc.*, Londres, Clementi, in-4°. Cet écrit et le bruit des résultats de la nouvelle méthode éveillèrent la susceptibilité de tous les professeurs de piano, et leur firent craindre l'engouement de la mode pour cette nouveauté, et l'abandon de leurs élèves. Ils commencèrent à se réunir con-

tre le danger qui semblait les menacer, et l'attaque commença par un pamphlet anonyme qui avait pour titre : *General observations upon music and remarks on M. Logier's system of musical education, with appendix*. (Observations générales sur la musique, et remarques sur le système d'éducation musicale de M. Logier, avec un appendice). Édimbourg, Robert Burdie, 1817, in-8°. Ce pamphlet, tiré à grand nombre d'exemplaires, fut répandu dans toute l'Angleterre. On y critiquait la nouvelle méthode avec amertume. M. A. de Monti, maître de musique à Glasgow, suivit l'exemple de l'anonyme, et montra aussi peu de bienveillance pour le chiroplaste dans un écrit intitulé : *Strictures on M. Logier's system of musical education*. (Remarques sur le système d'éducation musicale de M. Logier), Glasgow, W. Turnbull, 1817, in-8°. Ces deux pamphlets ne produisirent pas l'effet que s'en étaient promis leurs auteurs, car l'attention publique en fut plus vivement excitée.

M. Logier, attaqué avec si peu de ménagement, crut qu'il ne pourrait se défendre avec avantage qu'en se rendant à Londres pour établir lui-même des écoles de chiroplaste. Arrivé dans cette ville, il invita les membres de la société philharmonique et d'autres musiciens à un examen des élèves de Webbe, qui eut lieu le 17 novembre 1817. Presque tous les artistes et professeurs de quelque renom qui se trouvaient alors à Londres, y assistèrent. Les avis furent partagés, mais les pianistes les plus distingués de cette assemblée donnèrent leur approbation à l'invention de M. Logier. Celui-ci rendit compte de cet examen, et le présenta sous le jour le plus avantageux dans une relation intitulée : *An authentic account of the examination of pupils instructed on the new system of musical education, by J. B. Logier* (Relation authentique de l'examen d'élèves instruits par le nouveau système d'éducation musicale). Lon-

dres, R. Hunter, 1818, in-8°. Mais ses adversaires ne voulurent pas le laisser jouir en paix de son triomphe, ils vinrent le troubler par une critique de mauvaise humeur qui avait pour titre : *An exposition of the new system of musical education of M. Logier, with strictures on his chiroplast; published by a committee of professors in London* (Exposition du nouveau système d'éducation musicale de M. Logier, avec des remarques sur son chiroplaste; par un comité de professeurs de Londres), Londres, Budd et Calkin, 1818, in-8°. Parmi les noms de ces professeurs, on remarque ceux d'Attwood, du docteur Crotch, de Latour et de Ries. Irrité par les attaques dont il était l'objet, M. Logier répliqua à cet écrit, avec un peu trop d'aigreur, par un autre intitulé : *A refutation of the fallacies and misrepresentations contained in a pamphlet, intitled: An exposition of the new system, etc.* (Réfutation des faussetés et des méprises contenues dans un pamphlet intitulé : Exposition d'un nouveau système, etc.), Londres, Hunter, 1818, in-8°. Le ton de cette réplique, et le peu de ménagement que Logier y montrait pour ses antagonistes, n'étaient pas de nature à faire cesser la polémique engagée contre son système et contre sa personne. De nouveaux pamphlets où la satire et les plaisanteries plus ou moins grossières lui étaient prodiguées, se succédèrent avec rapidité. Je ne connais vraisemblablement pas tout ce qui a été publié à ce sujet; mais j'ai retenu les titres suivans de brochures où l'on présentait sous un aspect ridicule M. Logier et son système : 1° *The Logerian system of teaching music* (Le système logérien de l'enseignement de la musique), Londres, Philipps (sans date), in-8°. 2° *The musical tour of Dr. Minim A. B. C.* (Voyage musical du docteur Minime A. B. C.), Londres, W. Glindon, 1818, in-12. 3° *Joel Collier redivivus, an entirely new edition of that celebrated author's musical travels, etc.* (Joel Collier ressus-

cité, édition entièrement nouvelle des voyages musicaux de ce célèbre auteur), Londres, J. Asperne, 1818, in-8°. 4^e *Logerian sensibility, or Marsyas in the chiroplast* (Sensibilité logérienne, ou Marsyas dans le chiroplaste), Bath, 1819, in-8°.

L'éclat qu'avait eu cette dispute eut pour résultat de mettre à la mode le système d'enseignement du chiroplaste. L'association de Logier avec M. Kalkbrenner, pour l'exploitation de ce système dans des cours établis à Londres, fut l'événement le plus heureux pour le succès de la nouvelle méthode. Dès lors, les personnes les plus distinguées de la société s'empressèrent de fréquenter ces cours, et M. Logier fit de très-considérables bénéfices sur les produits des écoles, sur la vente des chiroplastes et de la musique écrite spécialement pour ses cours, et sur les concessions de brevets pour les villes de province. Le bruit des succès de cette méthode se répandit bientôt en France et en Allemagne. A Paris, M. Zimmerman ouvrit un cours de piano par la méthode du chiroplaste qui eut pendant deux ans un succès de vogue, et qui ne fut abandonné qu'à la suite d'une longue et dangereuse maladie du professeur. Sur les rapports qui lui furent faits de la méthode de Logier, le roi de Prusse envoya le docteur Fr. Stoepel à Londres pour l'étudier près de l'inventeur, et fit à celui-ci l'invitation de se rendre à Berlin pour y organiser des cours. Logier y arriva le 16 août 1822, et y fonda une école dont l'examen parut si satisfaisant cinq mois après, que le roi chargea M. Logier du soin d'instruire vingt maîtres pour répandre sa méthode dans les villes principales de la Prusse. Ces propositions ayant été acceptées, l'inventeur du chiroplaste passa trois ans à Berlin, retournant chaque année trois mois à Londres pour ses affaires. En 1826, il s'est fixé de nouveau à Dublin, où il vit maintenant dans la retraite, jouissant du fruit de ses travaux. F. Stoepel établit à

Munich une école d'après le système de Logier en 1826; plus tard il vint fonder un établissement du même genre à Paris; cette école n'eut qu'un médiocre succès. Leipsick, Dresde, Francfort-sur-le-Mein, Francfort-sur-l'Oder, Stettin, Naumbourg, Stuttgart et Hambourg, ont eu aussi successivement des cours de piano par le chiroplaste. M. Girschner, organiste à Berlin, F. Stoepel, C. F. Müller, C. G. Wehner, (V. ces noms), et d'autres professeurs et critiques de l'Allemagne ont écrit sur cette méthode; et en ont fait valoir les avantages. On trouve aussi de longs articles analytiques sur le même système dans le *Quarterly musical magazine and review* (t. 1, pag. 111 à 139), et dans la Gazette musicale de Leipsick (t. 25 et 24).

Le système de Logier se compose d'éléments divers qui doivent être examinés séparément pour être appréciés avec justice. Divisé en deux parties principales qui sont l'exécution au piano et l'harmonie, ce système a deux choses qui lui sont propres dans la première section, savoir : le chiroplaste et l'exécution simultanée d'un certain nombre d'élèves sur plusieurs pianos. Le chiroplaste ne peut être considéré comme une nécessité de l'enseignement; car il n'est destiné qu'à corriger les positions vicieuses de certaines mains ou les déviations des doigts. Les mains naturellement bien placées n'ont pas besoin de ce secours. D'ailleurs, il a l'inconvénient de ne permettre aux doigts que les mouvements les plus élémentaires, puisqu'il leur interdit tout mouvement de translation de la main, soit par substitution de doigts, soit par le passage des doigts sur le ponce, ou du ponce sous les doigts. M. Kalkbrenner paraît avoir reconnu ses défauts à cet égard, car il l'a abandonné pour lui substituer le *guide-mains*, qui n'est que la partie inférieure du chiroplaste, séparée du reste de l'appareil. A l'égard de l'enseignement individuel du mécanisme, M. Logier n'y a introduit aucun changement : il n'y avait rien en effet à y faire, et l'inventeur

du chiroplaste n'a pu se dispenser de faire donner à ses élèves des leçons particulières de ce mécanisme, par les procédés ordinaires.

La partie la plus importante du système consiste dans l'exécution simultanée d'un certain nombre d'élèves sur plusieurs pianos. C'est pour cette partie de son système que M. Logier a écrit l'ouvrage qu'il a publié sous ce titre : *The first companion to the royal-patent chiroplast, or hand-director, a new invented apparatus for facilitating the attainment of a proper execution on piano-forte, by the inventor*, Dublin, in-4°, de 42 pages. Cette méthode, à laquelle il a été ajouté trois suites d'études, des duos et des trios pour plusieurs pianos (Londres, Clementi), a été traduite en français et publiée sous ce titre : *Compagnon du chiroplaste, ou méthode de piano-forté*, divisée en 4 liv., avec des exercices progressifs, Paris, Carli. Il y en a aussi une édition allemande, Berlin, W. Logier. Les différentes parties des morceaux destinés à être joués à deux, à quatre ou à six mains sur divers pianos, et par un certain nombre d'élèves, étant calculées d'après les divers degrés d'avancement de ces élèves, présentent un moyen fort ingénieux pour faire acquérir promptement, même aux plus faibles, un bon sentiment de mesure et d'harmonie. Ce mode d'enseignement est pour la musique instrumentale ce que le chant d'ensemble est pour les voix : et l'on peut dire que c'est une véritable création qui devrait être en usage dans toutes les grandes écoles. L'auteur de cette notice a écrit pour le cours de M. Zimmerman des morceaux parmi lesquels il y a jusqu'à des septuors dont toutes les parties à deux mains ont un objet déterminé et un degré d'avancement particulier : il résultait de leur exécution un effet assez riche et de rapides progrès chez les élèves. Plusieurs de ces morceaux ont été gravés, mais le plus grand nombre est resté en manuscrit.

L'harmonie, seconde partie du système

de Logier, paraît être celle qui a particulièrement fixé son attention, et qu'il a travaillée avec plus de soins. Le premier essai qu'il publia sur ce sujet se trouve dans une des suites de son *Compagnon du chiroplaste*; plus tard il publia : *Logier's practical Thoroughbass, being studies on the works of modern composers*. Londres, Clementi, in-4°. Cet ouvrage est une application pratique des principes de l'auteur du chiroplaste, dans l'analyse de quelques morceaux de plusieurs compositeurs célèbres. Quelques années après, M. Logier refondit toutes ses idées sur l'harmonie dans un ouvrage qu'il publia à Berlin, et qui a pour titre : *System der Musik-Wissenschaft und der musikalischen Composition, mit Inbegriff dessen, was gewöhnlich unter dem Ausdrücke General-Bass verstanden wird*, Berlin, H. A. W. Logier, 1827, in-4°. Dans le même temps parut une traduction française de ce livre, intitulée : *Nouveau système d'enseignement musical, ou traité de composition*, Paris, Schlesinger, in-4°, de 289 pages. J'ai donné, dans le troisième volume de la *Revue musicale* (p. 61-66), une analyse détaillée de cet ouvrage que je ne répéterai pas ici : on pourra la consulter en son lieu. Je me bornerai à dire qu'en résumant mon opinion, j'ai fait remarquer que le livre de M. Logier n'était point un traité de composition, mais un traité d'harmonie auquel il a mêlé des notions de mélodie et de rythme, et qu'il a trop développé pour son objet.

Indépendamment de toutes les productions qui ont pour objet son système d'enseignement, M. Logier a publié comme compositeur : 1° Grand concerto pour le piano (en *mi* bémol), op. 13, Berlin, W. Logier. 2° Sonate pour piano, flûte et violoncelle, op. 7, *ibid.* 3° Sonate facile pour piano et flûte, op. 8, *ibid.* 4° Introduction et grande marche pour piano à 4 mains, op. 14, *ibid.* 5° Introduction, fugue et 2 canons, op. 18, *ibid.* 6° Grande sonate pour piano à 4 mains (en *ut* mineur).

ibid. 7^o Petite sonate pour piano seul, op. 10, *ibid.* 8^o Airs anglais variés pour piano seul, Bonn, Simrock; Berlin, W. Logier. 9^o Grande sonate pour piano, flûte et violoncelle, op. 25, *ibid.* 10^o Quelques marches et morceaux pour musique militaire, Londres, Clementi. 11^o *Complete introduction to the keyed bugle* (Introduction complète à l'art de jouer du cor à clefs), Dublin et Londres, in-4^o.

LOGROSCINO (NICOLAS), compositeur célèbre dans le genre bouffe, naquit à Naples vers 1700. Les premiers essais dans le style bouffe furent dus à Leo, à Pergolèse et à Hasse; mais Logroscino, leur contemporain, l'emporta sur eux par la verve, par la gaieté, et surtout par l'effet qu'il leur donna au moyen de l'invention des *finali*. Depuis plusieurs années, il était considéré comme n'ayant point de rival, lorsque les premiers opéras de Piccinni, représentés sur le théâtre des Florentins avec un succès prodigieux, lui firent connaître que son règne était passé. Il quitta Naples en 1747, et se rendit à Palerme, où il devint premier maître de contrepoint au Conservatoire *dei Figliuoli dispersi*. Il y fit de bons élèves, parmi lesquels on compte *Muratori* et *Vermiglioli*. De retour à Naples, il y est mort en 1765. Parmi ses nombreux ouvrages, on distingue : 1^o *Giunio Bruto*, opéra seria. 2^o *Il Governatore*, opéra buffa, en 2 actes. 3^o *Il vecchio Marito*, idem. 4^o *Tanto bene, tanto male*, idem.

LOHELIUS (JEAN). Voyez OEL-SCHLEGEL (JEAN LOHELIUS).

LOHENSTEIN (DANIEL-GASPARD DE), syndic de Breslau, né à Nimptsch, en Silésie, le 5 janvier 1655, fit ses études à Breslau, Leipsick et Tubingue, puis visita les principales parties de l'Allemagne et de l'Europe. En 1666, il fut nommé conseiller impérial et syndic de Breslau. Il mourut dans cette ville en 1685. Parmi ses nombreux ouvrages, on remarque un roman historique intitulé : *Arminius et Thusnelda*, qui parut après

sa mort, à Leipsick, en 1689, 2 vol. in-4^o. Il y traite de la puissance de la musique (t. 2, pag. 907).

LOHET (SIMON), organiste de la cour à Stuttgart vers 1600, est connu par vingt-quatre fugues pour l'orgue qui ont été insérées dans la *Nova musices organices tabulatura* (Bâle, 1617, in-fol.), de Woltz, organiste de Heilbronn. Il y a lieu de croire que Lohet était Français de naissance ou d'origine.

LOHR (MICHEL), né à Marienbourg, fut chantre à Dresde, dans la première moitié du dix-septième siècle. On connaît sous son nom un recueil intitulé : *Neue teutsche und lateinische Kirchen-Gesänge und Concerten in fünfzehn 7 und 8 stämmigen Motetten* (Nouveaux chants allemands et latins, et concerts en 15 motets à 7 et 8 voix), 1^{re} partie, Dresde, 1657, in-4^o.

LOISEL (JEAN), chanoine régulier de l'ordre des prémontrés au monastère de St.-Norbert, dans la petite ville de Ninove en Flandres, florissait vers le milieu du dix-septième siècle. On a de lui plusieurs collections de messes et de motets, parmi lesquels on remarque les ouvrages suivants : 1^o *Musica hactenus inaudita sive missæ IV quinque et sex vocum, novo ac moderno modulamine concertatæ cum instrumentis et ripieno duplici (sen duobus aliis choris) si placet*, Anvers, 1644, in-4^o. 2^o *Motetta sacra duarum et trium vocum cum basso continuo ad organum*, Anvers, 1649, in-4^o.

LOISEL (JEAN-FRÉDÉRIC), violoniste, vécut à Paris vers 1780, et y mourut jeune. Il y a publié : 1^o Six quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 1. Une deuxième édition de cet ouvrage a été faite à Offenbach, chez André. 2^o Trois concertos pour violon et orchestre, op. 2.

LOISET; Voyez LOYSET.

LOKENBURG (JEAN DE), compositeur allemand du seizième siècle, est connu par deux messes à plusieurs voix qui se trouvent parmi les manuscrits de la Bi-

bibliothèque royale de Munich (nos 51 et 54).

LOLLI (ANTOINE), violoniste célèbre, naquit à Bergame en 1728, ou en 1753, suivant des renseignemens fournis par Woldemar, son élève, à Boisgelou. D'autres notices insérées dans la Gazette musicale de Leipsick (an. 1^{re}, p. 78. 609 et 685) en font un Vénitien, et placent la date de sa naissance en 1740; mais Gervasoni (*Descrizione storico-critica degli scrittori filarmonici italiani*) et l'abbé Bertini (*Dizionario storico-critico degli scrittori di musica*), qui étaient bien placés pour se procurer des détails précis, ne parlent point de cette circonstance, et font naître Lolli à Bergame. D'ailleurs la date de 1740 est peu vraisemblable, car les premiers concertos de cet artiste furent gravés à Amsterdam en 1760, et à Paris deux ans après. Quoiqu'il en soit, il paraît qu'il n'eut point de maître de violon, et qu'il ne dut qu'à lui-même le talent qu'il acquit sur cet instrument. De là vient qu'il fut toujours médiocre musicien. On ignore l'emploi de ses premières années, mais on croit qu'il voyagea dans les Pays-Bas et en Hollande, vers 1760, d'où il se rendit en Allemagne. En 1762 il entra au service du duc de Wurtemberg, à Stuttgart. L'auteur anonyme d'une notice insérée dans la Gazette musicale de Leipsick, dit qu'il y trouva Nardini qui lui était supérieur en talent, et qu'il demanda au duc un congé d'une année qu'il employa à des études presque continuelles dans un village isolé; puis qu'il revint à Stuttgart, et que son jeu y excita tant d'étonnement, que Nardini ne put lutter avec lui et qu'il retourna en Italie. Tous ces détails me paraissent manquer d'exactitude. Si l'on compare les deux concertos de Lolli, qui forment le deuxième œuvre de ses compositions, et qui ont été gravés en Hollande en 1760, avec les six concertos, op. 1, de Nardini, on trouvera dans les premiers des difficultés incomparablement plus grandes que dans les autres. Nardini brillait surtout par son expression

dans l'adagio; mais ce genre ne fut jamais celui de Lolli. De plus, Nardini ne quitta Stuttgart qu'en 1767, lorsqu'une partie de la chapelle du duc fut réformée.

Après un séjour de onze ans dans la capitale du Wurtemberg, Lolli accepta les propositions qui lui furent faites par la cour de Russie, et se rendit à Pétersbourg vers la fin de 1775. Son talent excita l'admiration de l'impératrice Catherine II, qui, dit-on, lui donna un archet où l'on voyait écrit de sa main : *Archet fait par Catherine II pour l'incomparable Lolli*. Malgré la faveur dont il était entouré par cette princesse, il prétexta le besoin de rétablir sa santé pour obtenir un congé, et s'éloigna de la Russie en 1778. Ayant rencontré le compositeur Bittersdorf à Johannisberg, il lui dit qu'il ne se plaisait plus à Pétersbourg, et qu'il n'y retournerait plus. Il espérait obtenir sa démission honorable de l'impératrice en lui envoyant un certificat de médecin. Il paraît néanmoins qu'il conserva son titre de maître de concert de la cour de Russie, car c'est ainsi qu'il s'annonçait encore dix ans plus tard en Italie. En 1779 il arriva à Paris, et son talent y fit une vive impression au concert spirituel. Cependant les connaisseurs le trouvèrent inégal; personne en effet ne le fut plus que lui. Son talent consistait particulièrement en une singulière dextérité à vaincre les difficultés; mais il y avait trop peu de raison dans sa tête pour qu'on pût attendre de lui de l'ordre et de la sagesse dans son jeu. On rapporte qu'ayant été pressé un jour de jouer un adagio, il répondit : *Je suis de Bergame, et les habitans de cette ville sont trop fous pour pouvoir jouer l'adagio*. Lorsqu'il quitta Paris, il se rendit en Espagne : on manque de renseignemens sur son séjour dans cette contrée. Burney dit, dans son Histoire de la musique (t. IV, p. 680), que Lolli arriva à Londres au commencement de 1785, et que par un caprice de conduite semblable à ceux de son exécution, il s'y fit rarement entendre.

Si bizarre, dit-il, était son style de composition et d'exécution, que la plupart de ses auditeurs le considéraient comme un fou. Néanmoins, Burney ajoute qu'il s'est convaincu que, dans ses intervalles lucides, il avait un talent admirable d'expression pour les choses larges et sévères. Cette opinion coïncide avec celle que Schultz et Kirnberger s'étaient faite du talent de cet artiste singulier. Incapable d'accompagner un chanteur ou un instrumentiste, parce qu'il était peu musicien et n'avait pas le sentiment de la mesure, il était lui-même fort difficile à suivre dans l'exécution de ses morceaux. L'abbé Bertini rapporte que la première fois que Lolli se fit entendre dans un concert au théâtre de Palerme, en 1793, il apostropha publiquement le premier violon de l'orchestre, qu'il accusait d'avoir manqué à la mesure; cependant, ajoute Bertini, la faute avait été faite certainement par Lolli lui-même.

Après avoir joué un soir dans un oratorio à Londres, il disparut tout à coup de cette ville, à *la sourdine*, suivant l'expression de Burney. Il retourna alors en Italie et s'y fit entendre dans plusieurs concerts. Plus tard, il fit avec son fils, jeune violoncelliste distingué, un voyage en Allemagne. En 1791 ils étaient à Berlin, où le fils reçut du roi cent frédériques d'or, après avoir joué à la cour. De là ils allèrent à Copenhague. On vient de voir que Lolli était à Palerme en 1795; l'année suivante, on le trouve à Vienne, puis Romberg l'entendit à Naples en 1796. Il n'était plus alors que l'ombre de lui-même. Enfin il retourna en Sicile, où il mourut en 1802. Il fut inhumé honorablement dans l'église des capucins de Palerme, hors de la ville, suivant les renseignements donnés par l'abbé Bertini. Lolli n'a formé que deux élèves, Jarnowick et Woldemar (voyez ces noms), qui n'étaient guère moins fous que lui.

Les compositions connues de Lolli sont : 1^o Six sonates à violon seul et basse, op. 1, Amsterdam, 1769; Paris, gravées par

M^{me} Oger. 2^o Deux concertos pour violon et orchestre, op. 2, *ibid.* On a gravé à Berlin, chez Hummel, trois concertos séparés, comme œuvres 1, 2 et 3. 3^o Deuxième livre de sonates, op. 3, Paris, Heina, gravé par M^{me} Vendôme. 4^o Troisième concerto pour violon et orchestre, op. 4, Paris, Heina. 5^o Deux concertos pour violon et orchestre, op. 5, *ibid.* 6^o Trois concertos avec un divertissement, op. 6, *ibid.* 7^o École du violon, avec un second violon, alto et basse, op. 8, Paris, Sieber; Berlin, Hummel; Offenbach, André. 8^o Six sonates pour violon solo et 2^o violon d'accompagnement, op. 9, Paris, Sieber. 9^o Six *idem*, avec accompagnement de basse, op. 10, *ibid.*

LOLLI (PHILIPPE), fils du précédent, né à Stuttgart en 1775, étudia le violoncelle dès ses premières années, et n'avait que dix-huit ans quand il se fit entendre à Berlin, en 1791. Le roi fut si satisfait de son talent, qu'il lui donna 100 frédériques d'or. Vers la fin de la même année, le jeune Lolli se trouvait à Copenhague avec son père. En 1794, il se fit entendre à Vienne, où l'on a gravé douze variations pour violoncelle, op. 2, de sa composition. Depuis cette époque, on n'a plus de renseignements sur cet artiste; mais je crois que M. Lolli, professeur de violoncelle, qui vivait à Caen en 1822, n'est autre que ce fils du célèbre violoniste.

LOMBARDO (JÉRÔME), compositeur sicilien, a fait imprimer de sa composition, vers 1609, quatre messes à 4 et 5 voix, avec la basse continue.

LOMMATZSCH (CHARLES HENRI-GODEFROID), docteur en théologie et surintendant à Annaberg, né à Kindelbrück le 22 juin 1772, est mort le 17 août 1824. Il a publié : 1^o *Predigt zur Einweihung einer neuen Orgel in der Kirche zu Wolkenstein im Jahre 1818* (Sermon pour l'inauguration d'un nouvel orgue dans l'église de Wolkenstein), Annaberg, 1818, in-8^o. 2^o *Predigt zur Einweihung der neuerbauten Kirche und Orgel zu Dre-*

bach (Sermon pour la dédicace de l'église nouvellement construite et de l'orgue à Drebach), 1825, in-8°.

LOMNITZKY (SIMON), poète couronné de la Bohême, naquit à Budin dans la première moitié du seizième siècle, et fut recteur du collège de Kardosch, où il vivait encore en 1594. On a de lui deux recueils précieux de chansons en partie romanesques et en partie historiques, en langue bohème, avec les mélodies qu'il paraît avoir composées. Ces recueils, devenus d'une rareté excessive, ont pour titre : 1° *Kancyonal Nedělny V Gyrka Nygczynaz Nygropontu*, Prague, 1580, in-4°. 2° *Kancyonal, a neb Pysne nowé Hystorycki o Swatych*, Prague, 1594, in-4°.

LONATI (CHARLES-AMEROISE), compositeur dramatique, né à Milan vers le milieu du dix-septième siècle, a fait représenter à Venise, en 1684, un opéra intitulé : *Ariberto e Flavio*.

LONDICER (ERNEST-JEAN), organiste de l'église Sainte-Marie-Madelaine, à Stockholm, naquit dans cette ville en 1717, et fut un des enfans les plus précoces du dix-huitième siècle. Un officier du régiment suédois-allemand lui donna les premières leçons de musique, et ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de sept ans il dédia au maréchal de Dülen un prélude à quatre parties avec un menestrel. Dans les années suivantes, 1724 et 1725, il excita l'admiration générale, tant à la cour qu'à l'église Saint-Jacques, par sa manière d'accompagner les chorals et d'improviser les préludes. On l'envoya ensuite à Cassel pour y achever ses études. De retour à Stockholm en 1730, il y obtint les places d'organiste de la cour et de l'église Sainte-Marie-Madelaine, quoiqu'il ne fût âgé que de treize ans; et il célébra son entrée en fonctions à la fête de la Toussaint par l'exécution d'une musique qu'il avait composée. Les renseignemens qu'on a sur cet artiste ne vont pas au delà de cette époque.

LOONSMAN (ÉTIENNE-THÉODORE VAN), maître d'école et organiste à Yest, dans la

Frise, a fait imprimer : 1° *Muzikaale A, B, C, of het Kort Begrip Wegens de Behandeling van het Orgel en Clavecymbel* (A, B, C, musical, ou abrégé de la manière de jouer l'orgue et le clavecin), 1760. 2° *Te Deum Laudamus in't latyn en in't nederduits voor de viool, dwarsfluit, violoncel en basso continuo* (Te Deum Laudamus, en latin et en hollandais, avec violons, flûte, violoncelle et basse continue), 1760.

LOPEZ ou LOBO (ÉDOUARD), appelé *Lupus* en latin, compositeur portugais, clerc bénéficié et maître de chapelle de l'église cathédrale de Lisbonne, vers 1600, est connu par un grand nombre d'œuvres de musique pour l'église, dont voici la liste : 1° *Opuscula musica nunc primum edita*, Anvers, 1602, in-4°. 2° *Natalitie noctis responsoria*, 4-8 *voc.* 3° *Missa ejusdem noctis*, 8 *voc.* 4° *B. Mariæ Virginis antiphonæ*, 8 *voc.* 5° *B. Mariæ Virginis Salve*, 11 *vocum in 3 chor.* 6° *B. Mariæ canticum : Magnificat 4 voc.* Ces cinq derniers ouvrages sont renfermés dans le même œuvre. Anvers, 1605, in-folio. 7° *Canticum Magnificat 4 voc.*, Anvers, 1605, grand in-fol. On y trouve seize *Magnificat* dans les différens tons. 8° *Missæ 4, 5, 6 et 8 vocum*, Anvers, 1621, grand in-fol. 9° *Missæ 4, 5, 6 vocum*, ibid., 1659, grand in-folio. 10° *Officium defunctorum em canto chaô*, Lisbonne, 1603, in-4°. 11° *Liber processionum, et Stationum ecclesie Glyssiponensis in meliorem formam redactus*, Lisbonne, 1607. On trouve en outre en manuscrit dans la bibliothèque royale de Lisbonne : 12° *Dez Psalmos de vespas de diversas vozes*, n° 814. 13° *Cinco missas a 4. Liçoes de defunctos, e a sequencia da Missa a 4, 6, 8, 9 mais vozes*, n° 806. 14° *Motetes de defunctos*, n° 810. 15° *Dous villancicos ac Santissimo Sacramento*, n° 703. Le style de Lopez a beaucoup d'analogie avec celui de Benevoli, mais il est moins pur. Vers la fin de sa vie, qui se prolongea

jusqu'à l'âge de 103 ans, il fut nommé recteur du séminaire de l'évêché. Son maître de composition avait été Manuel Mendez d'Évora. Lopez a joui d'une grande réputation parmi ses compatriotes.

LORBER (JEAN-CHRISTOPHE), poète lauréat et avocat ordinaire de la cour de Weimar, naquit le 19 avril 1645, et mourut le 16 avril 1722. Il a écrit un poème en vers allemands sur la musique, intitulé : *Lob der edlen Musik* (Éloge de la noble musique), Weimar, 1696, in-8° de 112 pages. On a aussi de Lorber un autre écrit intitulé : *Vertheidigung der edlen Musik, wider einen augenmussten Musikverächter ausgefertigt* (Défense de la noble musique contre un calomniateur de cet art), Weimar, 1697, in-8° de 26 pages. Ce pamphlet est dirigé contre le programme académique de Vockerodt qui a pour titre : *Consultatio IX de cavenda falsa mentium intemperatum medicina; sive abusu musicorum exercitiorum, etc.* (voyez VOCKERODT).

LORENTE (ANDRÉ), né en 1651 dans la petite ville d'Archuelo, près de Tolède, fit ses études à l'université d'Alcala, et fut gradué dans la faculté des arts de cette même université. Ayant été nommé successivement commissaire de l'inquisition de Tolède, et prêtre prébendé à Alcala de Hénarès, il joignit encore à ces dignités ecclésiastiques la qualité d'organiste de l'église St.-Juste dans cette dernière ville. C'était un savant musicien qui avait étudié les ouvrages des grands maîtres italiens du seizième siècle, et qui était aussi habile dans la pratique de son art que savant dans la théorie, comme on le voit par un ouvrage important qu'il a publié sous ce titre : *El Porque de la musica en que se contiene los quatro artes de ella, canto llano, canto de organo, contrapunto y composition* (Le Pourquoi de la musique, où sont contenues les quatre parties de cet art, savoir : le plain-chant, le chant mesuré, le contre-point et la composition); Alcala de He-

narès, 1672, in-fol. Je crois avoir vu citer quelque part une traduction italienne de ce livre, sous le titre de *Il Perche della musica*; mais je pense que le titre seul était traduit. Lorente dit dans cet ouvrage (lib II, p. 218) qu'il a écrit un livre *De Organo*, dans lequel il a traité de tous les instrumens, particulièrement de l'orgue. On ignore si ce livre a été publié.

LORENZ (FRÉDÉRIC-AUGUSTE), musicien de la chambre du roi de Saxe, et virtuose sur le basson, est né à Chemnitz au mois de février 1796. Cet artiste joue aussi de plusieurs instrumens tels que le violon, la harpe, le czakan, la guitare, etc. Il a été d'abord employé dans les églises de Prague, comme violoniste. On connaît sous son nom les œuvres suivantes : 1° Variations pour violon, Prague, Berra. 2° Adagio et rondo pour 2 violons, Prague, Schœdl. 3° Thèmes variés pour le czakan, Vienne, Haslinger. 4° Marche d'*Aline* variée pour guitare et czakan, *ibid.* 5° 5 sonates pour la harpe à crochets, avec accompagnement de violon, Hambourg, Bœhme. 6° Trois *idem*, op. 8, *ibid.* 7° Collection de préludes pour harpe avec et sans préludes, à l'usage des commençans, op. 7, Copenhague, Løse. 8° Thème varié pour harpe à crochets, op. 10, Leipsick, Hofmeister. 9° Sonate pour harpe à crochets, op. 11, *ibid.* 10° Six chansons allemandes avec accompagnement de piano, Copenhague, Løse. 11° 6 romances françaises, *idem, ibid.*

LORENZANI (PAUL), compositeur de musique d'église, né à Rome dans la première moitié du dix-septième siècle, fit ses études musicales sous la direction de Benicoli. Après avoir été maître de chapelle à l'église des jésuites, à Rome, il passa en la même qualité à l'église cathédrale de Messine, en Sicile. Dans un voyage qu'il fit à Paris, il fit exécuter à la chapelle de Versailles quelques-uns de ses motets qui plurent beaucoup à Louis XIV. Ce prince le chargea du choix de quelques bons chanteurs italiens en voix de soprano pour

sa chapelle; Lorenzani accepta cette mission, et ramena d'Italie, en 1679, cinq de ces chanteurs qui ont été longtemps au service du roi. Dans la même année, Christ. Ballard publia à Paris un livre de motets à quatre voix, composé par Lorenzani. Cet artiste retourna ensuite à Rome, où il succéda à François Beretta dans la place de maître de chapelle à la basilique du Vatican, le 19 juillet 1664. Il mourut en 1705, et fut inhumé le 15 octobre de cette année à l'église du Saint-Esprit *in Sassia*. En 1690, on a imprimé à Rome des *Magnificat* à 9 voix en deux chœurs, de la composition de ce maître. Il a laissé aussi en manuscrit des psaumes à quatre chœurs, dans la manière de son maître.

LORENZINI (RAYMOND), né à Rome dans la première moitié du dix-huitième siècle, entra comme organiste à l'église Sainte-Marie majeure, en 1751, et en remplit les fonctions pendant trente-cinq ans. Puis il fut nommé maître de chapelle dans la même église le 7 septembre 1786. Il est mort à Rome dans les derniers jours de mai 1806. M. l'abbé Santini possède en manuscrit les compositions suivantes de ce musicien : 1^o Messe de *requiem*, concertée à 4 et à 8 voix. 2^o Quatre motets à 5 et à 4 pour l'office des morts. 3^o Motet à quatre voix (*O quam suavis*). 4^o *Tantum ergo* pour voix de soprano et alto. 5^o *Salve Regina* pour soprano et alto, chœur et orchestre. 6^o Onze sonates pour clavecin. 7^o 6 divertissemens pour clavecin avec deux violons obligés. 8^o Six nocturnes pour deux clarinettes, deux cors, basson et serpent.

LORENZITI (ANTOINE), fils d'un musicien italien au service du prince d'Orange à La Haye, naquit en cette ville vers 1740, et fit ses études sous la direction de son père. Il reçut des leçons de violon de Locatelli. En 1767 il obtint la place de maître de chapelle de l'église principale de Nancy, et y passa le reste de ses jours. On a gravé de sa composition : 1^o Trios

pour violon, alto et basse, op. 1, Amsterdam; Paris, Heina. 2^o Six trios pour 2 violons et basse, op. 2, *ibid.* 3^o Six duos pour violon et alto, op. 3, gravé comme œuvre 10^o par Heina. 4^o Six quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 4, *ibid.* 5^o Six quatuors concertans *idem*, op. 5, Paris, Leduc. 6^o Six duos concertans pour 2 violons, op. 8, Paris, Heina, 1775. 7^o Six quatuors agréables et faciles pour 2 violons, alto et basse, op. 9, *ibid.*

LORENZITI (BERNARD), frère et élève du précédent, naquit à Kircheim, dans le Wurtemberg, vers 1764. Après avoir fait ses études musicales à Nancy, il vint à Paris, et entra à l'orchestre de l'Opéra, comme second violon, en 1787. A la fin de 1813, il s'est retiré avec la pension, après vingt-cinq ans de service. Cet artiste écrivait de la musique de tout genre avec autant de facilité que de négligence. Il portait lui-même le nombre de ses ouvrages à près de deux cent cinquante : il en a été publié environ quarante, parmi lesquels on remarque : 1^o Trois concertos pour violon et orchestre, Paris, Boyer, Louis. 2^o Trois trios pour violon, alto et basse, Paris, Nadermann. 3^o Douze variations en forme d'études pour violon, avec violon et basse, Paris, Pleyel. 4^o Onze œuvres de duos pour deux violons, Paris, chez tous les éditeurs. 5^o Environ dix œuvres d'études, caprices, airs variés pour violon seul ou deux violons, *ibid.* 6^o Quelques duos et airs variés pour flûte et violon, *ibid.* 7^o Concerto pour alto et orchestre, Paris, Boyer. 8^o Principes ou nouvelle méthode pour apprendre facilement à jouer du violon, Paris, Nadermann.

LORENZONI (ANTOINE); le docteur Lichtenhal indique sous ce nom, dans sa Bibliographie de la musique (tom. IV, pag. 171), un livre intitulé : *Saggio per ben suonare il flauto traverso, con alcune notizie generali ed utili per qualunque istromento, ed altre concernenti la storia della musica*. Venise, 1779, in-4^o de 90 pages.

LORTHE (GABRIEL-ANTOINE DE), professeur de musique vocale à Saint-Denis, près de Paris, a publié un petit ouvrage intitulé : *Moyens de rectifier la gamme de la musique, et de faire chanter juste*, Paris, 1791, in-8°.

LOSI ou **LOSÝ** (le comte DE), dont le nom a été changé par Baron (*Histor. theor. und pract. Untersuchung des Instrum. der Lauten*, p. 75), par Walther et par Gerber, en celui de *Logi*, naquit en 1638, dans une petite ville de la Bohême. Il fut un des plus célèbres luthistes de son temps; peut-être même surpassa-t-il en habileté tous ses contemporains. On dit que ce fut l'empereur Léopold qui, après l'avoir entendu, le créa comte. Dans sa jeunesse, il parcourut l'Allemagne, la France et l'Italie pour entendre les meilleurs musiciens et pour perfectionner son talent. En 1697, il vivait à Leipsick, où il y eut une sorte de combat musical entre lui sur le luth, Kuhnau sur le clavecin, et Hebenstreit sur le pantalon. Plus tard, il se fixa à Prague, jouissant d'un revenu de 80,000 florins, dont il faisait un noble usage. Ses compositeurs favoris étaient Lulli et Fux; il faisait exécuter chaque soir dans sa maison quelques morceaux de leurs ouvrages. Une atteinte d'apoplexie, qui le frappa dans ses dernières années, contracta tous les traits de son visage et en fit un monstre de laideur. Il mourut à Prague en 1721, à l'âge de quatre-vingt-trois ans.

LOSSIUS (LUCAS), né à Vacha, dans la Hesse, le 18 octobre 1508, fut recteur à Lunebourg, et mourut le 8 juillet 1582. Il fut un des plus savans musiciens de son temps, et s'occupa avec succès du chant choral appliqué au culte luthérien. Bachmeister (*voyez* ce nom) a publié son éloge en langue latine, sous ce titre : *Oratio de Luca Lossio* (Rostock, 1585). Ce savant musicien a recueilli une collection de chants chorals et de cantiques qu'il a fait imprimer, et qui est intitulée : *Psalmodia, hoc est, cantica sacra veteris ecclesie*

*selecta. Quo ordine, et melodiis per totius anni curriculum cantari usitate solent in templis de Deo, et de filio ejus Jesu Christo, de regno ipsius, doctrina, vita, passione, resurrectione et ascensione, et de Spiritu Sancto, etc. Cum prefatione Philippi Melanchtonis. Noribergæ, apud Gabrielem Hayn, Joh. Petrei generum, 1553, in-folio. Une deuxième édition de ce recueil a paru avec la préface de Mélancton, à Wittenberg, chez les héritiers de George Rhaw, en 1561, in-4° de 677 pages (non compris la préface). Cette édition, plus complète et meilleure que la précédente, a été incon nue à Forkel, Gerber, Lichtenthal, et à leurs copistes. Gerber a cité comme la seconde une troisième, publiée à Wittenberg, en 1569, par Jean Schwertelius, in-4° de 720 pages (non compris l'index et la préface). Il y en a une quatrième imprimée par André Schœn, à Wittenberg, en 1579, in-4°. Forkel s'est trompé, en donnant à celle-ci la date de 1580, et à la première celle de 1552. Toutes les quatre sont aujourd'hui fort rares. On a aussi de Lossius un traité des élémens de la musique, écrit pour l'usage de l'école de Lunebourg. Cet ouvrage a pour titre : *Erotemata musicæ practicæ exprobatissimis quibusque hujus dulcissimæ artis scriptoribus accurate et breviter selecta, et exemplis puerili institutioni accommodatis illustrata. Item melodiarum sex generum carminum usitatorum, in primis suaves, in gratiam puerorum selectæ et editæ*, Nuremberg, chez Jean Montanus et Ulrich Neuber, 1565, in-8° de 12 feuilles, et 5 feuilles de mélodies à 4 voix, parmi lesquelles on trouve un morceau sur les premiers vers du premier chant de l'Énéide :*

Arma virumque cano, Troia qui primus ab oris,
Italiam, fato profugus, Lavinaque venit
Littora. Etc., etc.;

un autre sur l'épigramme de Martial :

Vitam quæ faciunt beatiorum,
Jucundissime Martialis. hæc sunt :

et un troisième sur l'ode du premier livre d'Horace :

Jam satis terris nivis atque diras
Grandinis misit pater, et rubente
Dextera sacras jaculatus areas,
Terruit urbem.

Cet ouvrage est écrit en dialogue, entre le maître et l'élève; il est divisé en deux livres : le premier traite de la musique chorale; le second, du chant figuré ou mesuré. Les exemples à trois voix, répandus dans celui-ci, sont bien écrits. On y trouve quelques passages curieux de l'emploi des prolations. Les autres éditions, toutes fort rares, sont de Nuremberg, 1565, in-8°; *ibid.*, 1570, publiée par Jean-Christophe Prætorius; Wittenberg, 1574; Nuremberg, 1579, in-8°, et 1590, in-8° de 15 feuilles.

LOTH (URBAIN), compositeur de musique d'église, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer un recueil de motets intitulé : *Musica melica*, ou concerts solennels à une, deux et trois voix, Passau, 1616, in-4°.

LOTHERUS (MELCHIOR), compositeur allemand qui vivait au commencement du seizième siècle, est connu par un recueil intitulé *Responsoria*, Leipsick, 1522.

LOTICHIUS (JACQUES). On a imprimé sous ce nom une dissertation intitulée : *Oratio de Musica*, Dorpati Livonorum (Dorpat, en Livonie), 1640, in-4°.

LOTTERI (...), professeur de droit à Chiari, actuellement vivant, a publié : *Dissertazione sulla qualità costituendi il vero compositore in musica*, Chiari, 1827, in-12. On trouve dans cette dissertation la biographie de l'organiste Marc Arici.

LOTTI (ANTOINE), illustre compositeur de l'école vénitienne, est moins connu par les événemens de sa vie que par la beauté de ses productions. Il est vraisemblable qu'il naquit à Venise vers 1665, si la date indiquée par La Borde pour la composition de son premier opéra est exacte, car

il ne pouvait avoir moins de dix-huit ans quand il fit cet ouvrage. Il eut pour maître Jean Legrenzi (voyez ce nom), qui fut ensuite maître de chapelle de Saint-Marc. Le 31 juillet 1695, Lotti obtint la place d'organiste du premier orgue de cette église : il en remplit les fonctions pendant quarante-trois ans, et ne les quitta que pour prendre possession de la place de maître de chapelle de la même église, le 2 avril 1736. L'électeur de Saxe, qui avait entendu ses ouvrages à Venise en 1712, et qui avait admiré son talent sur l'orgue, l'appela à Dresde en 1718. pour y écrire un opéra. Lotti y composa *Gli odi delusi dal sangue*, ouvrage faible qui ne répond ni à la renommée, ni au talent de son auteur. De retour à Venise vers la fin de la même année, Lotti y reprit ses fonctions d'organiste et ses travaux de compositeur; mais il n'écrivit plus que pour l'église. Il est mort au mois de mai 1740, dans un âge avancé. Il fut un des maîtres de Benoît Marcello, et Galuppi ainsi que Pescetti furent ses élèves.

Le sentiment vrai, l'expression profonde sont les qualités dominantes des compositions de Lotti. Son style est simple et clair, et nul n'a mieux possédé que lui dans les temps modernes l'art de faire chanter les voix d'une manière naturelle. Dans ses opéras, on ne trouve pas assez de vivacité dramatique; mais dans les madrigaux et dans la musique d'église, il est au moins l'égal d'Alexandre Scarlatti, et sa supériorité sur tous les autres maîtres de son temps est incontestable. Pour bien connaître ce grand artiste, il faudrait pouvoir puiser dans les archives de Saint-Marc, où se trouve une immense quantité de ses ouvrages : le peu qu'on en connaît lui assure un rang élevé parmi les autres compositeurs de son école. Voici la liste de ses opéras, telle qu'elle a été envoyée à La Borde pour son *Essai sur la musique*. Tous ont été représentés sur le théâtre de Venise. 1^o *Giustino*, 1685. 2^o *Il Trionfo d'innocenza*, 1695. 3^o Le

premier acte de *Tirsi*, 1696. 4° *Achille placato*, 1707. 5° *Teuzzone*, 1707. 6° *Ama più che non si crede*, 1709. 7° *Il Commando inteso ed ubbidito*, 1709. 8° *Sidonio*, 1709. 9° *Isaccio Tiranno*, 1710. 10° *La forza del sangue*, 1711. 11° *Il tradimento traditor di se stesso*. 12° *L' Infedeltà punita*, 1712. 13° *Por-senna*, 1712. 14° *Irene Augusta*, 1713. 15° *Il Polidoro*, 1714. 16° *Foca superbo*, 1715. 17° *Alessandro Severo*, 1717. 18° *Il vincitor generoso*, 1718. 19° *Gli odi delusi dal sangue*, 1718.

Lotti recueillit une collection de ses duos, trios et madrigaux à 4 et 5 voix, les dédia à l'empereur Léopold, et les publia à Venise en 1705. Ce prince lui fit remettre en récompense une chaîne d'or et une somme d'argent. C'est dans cet ouvrage que se trouve le madrigal *In una siepe ombrosa* que Bononcini fit imprimer plus tard à Londres, sous son nom, et qui lui coûta sa fortune et son honneur (voyez BONONCINI). Il y a d'autres madrigaux de Lotti que ceux qu'il a placés dans ce recueil. J'en possède dix à quatre et à cinq voix qui n'y sont point, et qui peuvent être cités comme des modèles d'expression, de grâce et d'élégance. M. l'abbé Santini, à Rome, a aussi douze *duetti da camera* différens de ceux du recueil de 1705. On trouve chez le même trois messes de Lotti, à 4 voix et *a cappella*, des motets à 4, avec instrumens, des motets à deux voix, un madrigal à 4 qu'on chantait autrefois à Venise, le jour de l'Ascension, un *Salve Regina*, et un *Regina Cœli*, à 4 voix, enfin un *Miserere* à 4, probablement le même que celui qui était autrefois à Leipsick, chez Breitkopf, et à Londres, chez Burney. Cet historien de la musique possédait aussi une messe (en *ut*) à 4 parties, et une autre (en *fa*).

LOTTIN (DENIS), maître de musique et de violon, né à Orléans le 19 novembre 1775, commença à l'âge de douze ans l'étude de la musique, sous la direction d'un maître de la ville. Fridzeri, passant

ensuite à Orléans, eut remarquer en lui d'heureuses dispositions, l'emmena à Rennes et le mit au nombre de ses élèves. Après trois années d'études sous ce professeur, Lottin retourna dans sa ville natale et y continua seul à s'exercer sur le violon. Il fit ensuite plusieurs voyages à Paris, et y prit des leçons de M. Grasset pour cet instrument. Fixé depuis 1805 à Orléans, il y a rempli la place de premier violon au théâtre, et a dirigé l'orchestre du concert des amateurs jusqu'à sa mort, en 1826. Cet artiste a publié : 1° *Vive Henri IV* en symphonie, Paris, Janet. 2° 1^{er} concerto pour violon, op. 8, Orléans, Demar. 3° 2^e concerto *idem*, Paris, Sieber. 4° Six œuvres de duos pour deux violons, op. 5, 4, 6, 9, 17, 19, Paris, Leduc, Sieber, Dufaut et Dubois. 5° Trois sonates pour violon seul, op. 20, Paris, Dufaut et Dubois. 6° Plusieurs airs variés pour violon. 7° Principes élémentaires de musique et de violon, Paris, Leduc.

LOUET (ALEXANDRE), dont le nom a été défiguré par Gerber et ses copistes en ceux de LOUVET, LOUVE et LOUETTE, naquit à Marseille, en 1755, d'une famille opulente, et cultiva d'abord la musique comme amateur. Dans un voyage qu'il fit à Paris, en 1786, il fit représenter à la Comédie italienne un petit opéra intitulé : *La Double Clef*, ou *Colombine commissaire*, dont les paroles étaient de Desfaucherets, auteur de la jolie comédie du *Mariage secret*. *La Double Clef* tomba à plat, et le tumulte du parterre fut tel pendant la représentation, qu'à peine put-on entendre un seul morceau de la musique. La révolution ayant enlevé à l'auteur de cette musique toute sa fortune, il fut obligé de se rendre à Paris pour y chercher des ressources dans ses talens. Il donna au théâtre Feydeau, en 1797, *Amélie*, opéra en 5 actes, qui ne réussit pas. Obligé alors de se faire accordeur de pianos pour vivre, il publia une brochure intitulée : *Instructions théoriques et pratiques sur l'accord du piano-forté; ouvrage qui apprend,*

en très-pen de temps, aux personnes les moins exercées, à accorder parfaitement cet instrument. Paris, Leduc, 1798, in-8° de 65 pages. Il a été fait une seconde édition de cet écrit en 1804. Cependant, la situation de Louet était toujours précaire; on lui persuada de passer en Russie. Ce voyage n'améliora pas ses affaires: il revint à Paris vers 1810, et reprit sa profession d'accordeur. Je l'ai connu alors, vieilli par le chagrin, infirme, et dans une position très-malheureuse. On a gravé de sa composition: 1° Sonates pour piano seul, op. 1, 2, 3, 4. Paris, Gaveaux. 2° Quatre sonates pour clavecin avec accompagnement de violon. op. 5, *ibid.* 3° Pot-pourri pour piano, *ibid.* 4° Six romances d'Estelle avec accompagnement de piano, *ibid.* Louet est mort à Paris en 1817.

LOUIS XIII, roi de France, né à Fontainebleau, le 27 septembre 1601, succéda à son père Henri IV, le 14 mai 1610, et mourut à Saint-Germain, le 14 mai 1643. Ce prince avait appris la musique; il l'aimait et la cultivait avec succès. Le P. Kircher a rapporté (*Musurgia univers.*, t. I, p. 690) la chanson à quatre voix *Tu crois, ô beau soleil*, de sa composition. Ce morceau est bien écrit, et l'harmonie en est pure. La Borde, qui l'a aussi donnée, à la fin du deuxième volume de son *Essai sur la musique*, l'a gâtée par une harmonie barbare, qui n'est point de Louis XIII. Le P. Mersenne a aussi inséré ce morceau dans le *Traité des instrumens* de son *Harmonie universelle* (p. 391), mis en tablature pour l'épinette; l'harmonie du roi y est conservée.

LOUIS (M^{me}), femme d'un architecte de Paris qui a eu de la réputation à la fin du dix-huitième siècle, eut un talent d'amateur fort distingué dans la musique. Le 19 août 1776 elle fit jouer au théâtre italien un opéra de sa composition intitulé *Fleur d'épine*. D'Origny (*Ann. du théâtre italien*, t. II, p. 104) dit en parlant de cet ouvrage: « La musique, qui est de

« M^{me} Louis, a des beautés réelles. Celles « qui ont frappé le plus, sont un trio en « dialogue, un air du sonneil et un grand « air d'exécution. » On a gravé de cette dame, à Paris: 1° 6 sonates pour le clavecin seul. 2° Recueil d'ariettes choisies, avec accompagnement de piano. La révolution de 1789 ayant obligé M. Louis à sortir de France, à cause de ses fonctions dans les bâtimens de la liste civile, sa femme le suivit dans l'émigration. On ignore quelle a été sa destinée depuis lors. Peut-être est-ce à elle qu'il faut attribuer les deux ouvrages suivans qui existaient en manuscrit à Vienne, en 1799, chez l'éditeur de musique Traeg, sous le nom de Louis (Pn.): 1° *Du doigté, des manières et de l'esprit de l'exécution sur le piano*. 2° *Principes de la doctrine de l'accompagnement*.

LOUIS-FERDINAND (FRÉDÉRIC-CHRÉTIEN), prince de Prusse, était fils d'Auguste Ferdinand, frère de Frédéric-Guillaume II. Il naquit à Berlin, le 18 novembre 1772. Doué de tous les avantages extérieurs, d'une âme noble, de beaucoup d'esprit et d'imagination, il aurait pu parcourir une carrière glorieuse; mais dominé par ses passions, il ne sut point les régler, et ses désordres furent souvent un scandale pour son pays. Son instruction avait été confiée aux soins d'un précepteur français qui lui donna des connaissances plus étendues que n'en possèdent d'ordinaire les princes. La musique était entrée dans son éducation: il y fit de rapides progrès. Sa brillante bravoure dans la campagne de l'armée prussienne, en 1792, lui concilia l'estime des généraux et l'amour des soldats. Cette guerre fut de courte durée. Rentré dans un repos forcé, qui ne s'accordait point avec ses désirs de gloire, le prince rechercha les plaisirs avec excès, et ne connut plus d'autre occupation sérieuse que la musique. L'arrivée de Dussek à Berlin fortifia son penchant pour cet art. L'artiste célèbre fut honoré de son amitié, et des relations intimes s'établirent entre eux, comme si les positions

sociales eussent été les mêmes. Les leçons de Dussek perfectionnèrent le talent déjà fort remarquable de Louis-Ferdinand sur le piano, et sa musique devint le modèle que le prince se proposa dans ses compositions. Lorsque l'excellent violoncelliste Lamarre passa à Berlin, pour se rendre en Russie, son talent excita l'enthousiasme de ce protecteur zélé des arts, qui lui donna un logement dans son appartement, et qui passa souvent des nuits entières à exécuter avec lui de la musique de piano et de violoncelle. Au milieu de cet exercice, il arriva un jour que Louis-Ferdinand parla de la France avec toute la violence de sa haine contre ce pays : *Monsieur, dit Lamarre, j'ai l'honneur de rappeler à votre altesse royale que c'est de ma patrie qu'elle parle ainsi! — C'est juste, mon cher Lamarre, répondit le prince. J'ai tort. Laissons ce sujet, et reprenons notre musique.* Leur séparation fut celle de deux frères. Avant de le quitter, le prince proposa à l'artiste l'échange de deux bagues : Lamarre a conservé jusqu'à son dernier jour ce témoignage honorable d'une amitié bien rare entre des hommes placés dans des positions si différentes.

La guerre, ardemment désirée par Louis-Ferdinand, se ralluma, en 1806, entre la France et la Prusse : On en sait les résultats. Chargé du commandement d'une division d'avant-garde, le prince attaqua les Français à Saalfeld, le 9 octobre, fut vaincu, et trouva la mort dans ce combat. Ses compositions musicales annoncent une organisation forte et passionnée. Quoique assez incorrectement écrites, elles ont assez de mérite pour démontrer que leur auteur aurait pu prendre un rang élevé parmi les artistes, si sa position lui eût permis de faire de l'art l'objet de méditations plus sérieuses et plus suivies. On a gravé sous son nom : 1° *Quintetto* pour piano, 2 violons, alto et violoncelle (en ut

mineur), op. 1. Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° *Otetto* pour piano, clarinette, 2 cors, 2 violons et 2 violoncelles (en ut mineur), *ibid.* 3° Nocturne pour piano, flûte, violon, alto, violoncelle obligés, et 2 cors *ad libitum*, op. 8, *ibid.* 4° *Larghetto* varié pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse. op. 11, *ibid.* 5° Rondeau pour piano et orchestre, op. 15, *ibid.* 6° Andante pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 4, *ibid.* 7° *Quatuor idem* (en mi bémol), op. 5, *ibid.* 8° *Idem* (en ut mineur), op. 6, *ibid.* 9° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 2, *ibid.* 10° *Idem* (en mi bémol), op. 10, *ibid.* 11° Fugue à 4 parties pour piano seul, op. 7, *ibid.* 12° Variations pour piano seul (en mi bémol). Paris, H. Lemoine.

LOULIÉ (ÉTIENNE ¹), maître de musique à Paris et musicien au service de mademoiselle de Guise, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, n'est connu que par ses ouvrages. Il paraît avoir été le premier qui imagina de construire un instrument pour mesurer le temps dans la musique. Cet instrument, qu'il appela *Chronomètre*, était composé d'un tableau gradué depuis 1 jusqu'à 72 degrés de vitesse, avec un pendule mobile composé d'une boule de plomb suspendue à un cordonnet, qu'on allongeait ou raccourcissait au moyen d'une cheville attachée au cordonnet, et qu'on plaçait dans des trous correspondants à toutes les divisions de l'échelle. C'est ce chronomètre, avec quelques modifications dans l'échelle, que Jean-Étienne Despréaux a reproduit cent vingt ans plus tard comme une nouveauté. (Voyez DESPRÉAUX). Loulié imagina aussi de se servir d'un instrument appelé *sonomètre*, pour l'accord des clavecins. Il en construisit deux sur des modèles différens, et les présenta à l'approbation de l'Académie des sciences de Paris. Le rapport qui fut fait sur ces instrumens dans l'histoire de

¹ La Borde, copié par Forkel, Gerber, MM. Lichten-thal, Becker et d'autres, a donné à Loulié le prénom de François ; il n'avait vraisemblablement pas lu l'épître

dédicatoire des *Éléments ou principes de musique*, qui est signée Estienne Loulié.

l'académie (ann. 1699, p. 121) dit qu'au moyen du *sonomètre* toute personne qui n'aurait jamais accordé de clavecin pourrait le faire aussi facilement que les maîtres, pourvu qu'elle eût assez d'oreille pour mettre une corde à l'unisson ou à l'octave d'une autre. Les figures des deux sonomètres de Loulié sont dans le recueil des machines approuvées par l'Académie (année 1699, p. 187-189). Le chronomètre a été approuvé par la même société savante en 1701. D'Ons-Embray, auteur d'un *métromètre pour battre les mesures et les temps de toutes sortes d'airs*, dit dans sa description de cet instrument (Mémoires de l'Académie des sciences, ann. 1752, p. 182) que Loulié fut aussi l'inventeur de la patte à régler les papiers de musique. Les ouvrages imprimés de Loulié sont : 1^o *Éléments ou principes de musique, mis dans un nouvel ordre, très-clair, très-facile, et très-court, et divisés en trois parties : la première pour les enfans; la seconde pour les personnes plus avancées (sic) en âge; la troisième pour les personnes qui sont capables de raisonner sur les principes de la musique. Avec l'estampe, la description et l'usage du chronomètre ou instrument de nouvelle invention, par le moyen duquel les compositeurs de musique pourront désormais marquer le véritable mouvement de leurs compositions, et leurs ouvrages marquer par rapport à cet instrument se pourront exécuter en leur absence comme s'ils en battaient eux-mêmes la mesure.* Paris, Christophe Ballard, 1696, in-8^o de 96 pages, et une planche représentant le chronomètre. Je n'ai rapporté ce titre fort long que pour faire voir que la pensée de l'usage que les compositeurs pouvaient faire du chronomètre, reproduite de nos jours par Maelzel, avait été conçue à la fin du dix-septième siècle. J'ajouterai que Loulié prend aussi la minute pour unité de temps. Une deuxième édition de ce livre a été publiée à Amsterdam, chez Roger. 1698, in-8^o de

110 pages. 2^o *Abrégé des principes de musique, avec plusieurs leçons sur chaque difficulté de ces mêmes principes.* Paris, Christophe Ballard, 1696, in-8^o oblong de 47 pages. Cet ouvrage, espèce de solfège abrégé, est entièrement différent du premier. C'est le même dont il a été fait une édition à Amsterdam (sans date), sous ce titre : *Éléments ou principes de musique, avec la manière du chant.* 3^o *Nouveau système de musique, ou nouvelle division du monochorde, avec la description et l'usage du sonomètre, instrument de nouvelle invention pour apprendre à accorder le clavecin.* Paris, Christophe Ballard, 1698, in-8^o. Je crois devoir encore faire remarquer que le monochorde et le chronomètre, pris comme base de l'enseignement par Choquel (voyez ce nom), dans son livre intitulé *La musique rendue sensible par la mécanique*, sont précisément aussi les fondemens du système publié par Loulié soixante ans auparavant.

LOULIÉ (A.), né à Paris vers 1775, reçut des leçons de violon de Gaviniès, et entra à l'Opéra-Comique comme un des seconds violons, lors de la réunion des deux théâtres Favart et Feydeau, en 1801. Retiré en 1832 avec une pension, il est mort peu de temps après. On a de cet artiste : 1^o Six duos pour 2 violons, op. 1, Paris, Janet. 2^o Trois duos pour violon et alto, op. 2, Paris, Louis. 3^o Trois duos pour deux violons, op. 3, *ibid.* 4^o Trois *idem*, op. 4, *ibid.* 5^o Trois duos pour violon et alto, op. 5, *ibid.* Gerber a confondu ce Loulié avec le précédent, qui vivait plus d'un siècle avant lui.

LOUYS (Maître JEAN), musicien français du seizième siècle, est connu par 50 psaumes de David mis en musique, Anvers, 1555, in-4^o. Cet ouvrage, cité par Gerber, est à la bibliothèque royale de Munich.

LOW (ÉDOUARD), musicien anglais, né à Salisbury, dans la première moitié du dix-septième siècle, étudia les principes

de son art sous la direction de J. Holm, organiste de la cathédrale, et fut d'abord simple choriste dans cette église. Vers 1650 il eut l'emploi d'organiste de l'église du Christ, à Oxford, et il succéda, en 1661, au docteur Wilson dans les fonctions de professeur de musique à l'université. Il mourut à Oxford, le 11 juillet 1682. On a de ce musicien un livre intitulé : *Some short directions for the performance of cathedral service* (Quelques règles courtes pour l'exécution de la musique d'église). Oxford, 1661, in-8°. Il a été publié une deuxième édition de ce petit ouvrage, avec des additions et le portrait de l'auteur, à Oxford, 1664, in-12.

LOYSET, c'est-à-dire *petit Louis*, prénom sous lequel on désignait quelquefois le musicien COMPÈRE (Voyez ce nom).

LUBBERT (ÉMILE-TIMOTHÉE), ancien directeur de l'Opéra de Paris, est né à Bordeaux, le 18 février 1794, d'une famille originaire de Hollande. Destiné à jouir d'une fortune considérable, il avait reçu une éducation brillante, seul bien qui lui resta quand le système continental de Napoléon eut causé la ruine des entreprises commerciales de son père. Il venait d'achever à Paris ses études avec distinction, lorsque son parent Gurat, directeur de la banque de France, lui fit obtenir une place d'inspecteur de la loterie, au ministère des finances. Ce fut alors qu'il devint élève de l'auteur de cette notice, et fit sous sa direction un cours d'harmonie et de composition. Le 14 avril 1825, il a fait représenter au théâtre Feydeau un opéra-comique en un acte intitulé : *Amour et Colère*. Cet ouvrage n'a pas réussi. Plus tard, il a écrit un autre opéra en deux actes, sur un livret de M. Scribe; mais diverses circonstances en ont empêché la représentation. Nommé directeur de l'Opéra en 1827, il a montré d'abord quelque intelligence dans son administration; mais bientôt il s'est abandonné à l'indolence de son caractère, n'a pas su profiter des succès qu'il obte-

nait avec quelques beaux ouvrages, et a mis chaque année le ministre de la maison du roi dans la nécessité de combler d'énormes déficits. Après la révolution de juillet 1830, la malveillance s'est fait contre lui une arme de ses fautes, et l'administration du premier théâtre de Paris lui a été retirée pour être mise en entreprise particulière. Ses nombreux amis auraient pu réparer cet échec, et lui faire obtenir quelque place avantageuse, mais la malheureuse fantaisie qu'il eut de prendre en 1831 l'entreprise du théâtre de l'Opéra-Comique à ses risques et périls, le conduisit bientôt à sa ruine. Forcé d'abandonner Paris, on dit qu'il s'est rendu en Egypte, où il est maintenant chargé de l'organisation des fêtes et divertissements de Mehemet-Ali.

LUBER (ANTOINE), écrivain didactique allemand de l'époque actuelle, est connu par un traité général de musique et d'harmonie intitulé : *Versuch einer gründlichen und fasslichen Anleitung über die Regeln der Tonsetzkunst* (Essai d'une introduction naturelle et facile aux règles de la composition), Coblenz, J. Hœlscher, 1850, 2 parties in-4°.

LUCAN (MATHIEU), musicien de l'église cathédrale de Dijon, actuellement vivant, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Méthode de plain-chant parisien*, divisée en deux parties. Dijon, Douillier, 1826, in-12, avec 5 planches. Une deuxième édition de cet ouvrage, considérablement augmentée, a paru à Lyon et à Paris, chez Rusand, 1828, in-12.

LUCAS (IGNACE), né à Krintzen, en Silesie, le 29 avril 1762, alla faire ses études au gymnase Léopoldine à Breslau, en 1775, et y apprit le chant. Dix ans après il quitta le gymnase, et entra à l'église Saint-Vincent en qualité de chanteur. Sa voix de basse était d'un beau timbre. Il jouait bien de plusieurs instruments, mais particulièrement du violon, sur lequel Dittersdorf assure qu'il possédait un talent remarquable. Cet artiste s'est dis-

tingué par la composition de danses qui ont en de la vogue en Silésie.

LUCATELLO (JEAN-BAPTISTE). *Voyez* LOCATELLO.

LUCCHESI (ANDRÉ), compositeur, naquit le 27 mai 1741, à Motta, dans le Frioul Vénitien. Ses maîtres de contrepoint furent le P. Paolucci, savant musicien dont on a un bon traité de composition pratique (*V. PAOLUCCI*) et Seratelli, maître de chapelle à Venise. Cocchi, maître napolitain, lui donna ensuite des leçons pour le style théâtral. En 1771, il se rendit à Bonn avec une troupe italienne de chanteurs d'opéras; il y entra au service de l'électeur, en qualité de maître de chapelle, avec un traitement de mille florins. Excellent organiste, il se faisait remarquer par un talent de nature absolument différente de la manière allemande. Comme compositeur, il cultivait en homme habile les genres dramatique, religieux, et la musique instrumentale. Il paraît avoir vécu à Bonn jusqu'au commencement du dix-neuvième siècle. Ses ouvrages pour le théâtre sont : 1^o *L'Isola della Fortuna*, Venise, 1765. 2^o *Il marito geloso*, ibid., 1766. 3^o *Le donne sempre donne*, ibid. 4^o *Il matrimonio per astuzia*, ibid., 1771. 5^o *Il giocatore amoroso*, intermède à deux personnages. 6^o Cantate pour une fête que la république de Venise donna, en 1767, au duc régnant de Wurtemberg. 7^o *Il natal di Giove*. 8^o *L'Inganno scoperto*. Ces deux dernières pièces à Bonn. 9^o *Ademira*, à Venise, en 1775. 10^o Quelques autres intermèdes et cantates à Bonn. Lucchesi a composé pour l'église : 11^o Vêpres à deux chœurs. 12^o Un oratorio latin. 13^o *Te Deum*. Ces trois compositions ont été écrites pour le conservatoire des Incuvables, à Venise. 14^o Messe de *requiem* pour les obsèques du duc de Monte Allegro, ambassadeur d'Espagne à Venise. 15^o Messe pour la collégiale de Saint-Laurent, dans la même ville. 16^o Messe et vêpres pour la fête de la conception de la Vierge, à Vérone. 17^o Plusieurs messes et

motets pour la chapelle de Bonn. On a gravé de sa composition : 18^o Trois symphonies pour l'orchestre. 19^o Six sonates pour clavecin et violon. 20^o Trio pour clavecin, violon et violoncelle. 21^o Deux concertos séparés pour clavecin. Il a laissé en manuscrit plusieurs autres concertos et quatre quatuors pour le même instrument.

LUCCHESI (JULES-MARIE), violoniste et compositeur, né à Pise, vers le milieu du dix-huitième siècle, eut pour premier maître de violon Moriano, puis reçut quelques leçons de Nardini. Il se livra ensuite à l'étude du contrepoint sous la direction de Checchi. Après avoir vécu quelques temps à Vienne, il entra au service de l'archevêque de Salzbourg. En 1799 il est retourné en Italie où il paraît avoir cessé de vivre peu de temps après. On a gravé de sa composition : 1^o Trois duos pour deux violons, op. 1, Vienne, 1794. Ils ont été réimprimés à Bâle en 1795. 2^o Trois duos *idem*, op. 2, Augsbourg, 1796. 3^o Six sonates pour piano et violon, op. 3, *ibid*, 1796. On connaît aussi en Italie, de la composition de cet artiste, quelques symphonies à grand orchestre, et plusieurs morceaux de musique vocale.

LUCCHESINI (JACQUES, comte DE), d'une famille noble de Lucques, entra jeune au service de l'Autriche, sous le règne de l'empereur Charles VI, et fut chef d'escadron au régiment de cuirassiers de Schri. Il fut tué en 1759, à la bataille de Krotzka. Lorsque Mitzler forma sa société de musique, le comte de Lucchesini en fut le premier membre. On connaît de lui quelques concertos et des cantates en manuscrit.

LUCELBURG (ANDRÉ), auteur sur qui l'on ne sait rien, mais à qui Draudius (*Bibl. clas.*, p. 1641) et Lipenius (*Bibl. philos.*, p. 976) attribuent un petit traité de musique intitulé *Musicæ practicæ libri duo*. Cobourg et Jena, 1604, in-8^o.

LUCIEN, écrivain grec, naquit à Samosate en Syrie, et vécut entre les années

120 à 200 de l'ère chrétienne. Après avoir fait ses études littéraires dans les écoles publiques, il embrassa la profession d'avocat et plaida près des tribunaux d'Antioche, puis parcourut l'Asie, la Grèce et la Gaule, prononçant des discours sur les questions qui lui étaient proposées, et recueillant un produit considérable de son talent d'orateur. Fixé plus tard à Athènes, il s'y livra à des travaux plus sérieux et y composa ses ouvrages les plus importants. Un emploi lucratif qu'il obtint de l'empereur Commode le fixa en Égypte, où il vécut jusqu'à un âge avancé. L'édition complète des œuvres de Lucien donnée par Hemsterhuy et Reitz (Amsterdam, 1745-46, 4 vol. in-4°) a longtemps passé pour la meilleure; elle a été réimprimée avec quelques variantes à Deux-Ponts, (1789-95, 10 vol. in-8°); mais celle qui a été publiée à Leipsick, 1821-51, 11 vol. in-8° est préférable. Un des ouvrages de Lucien, intitulé : *Les Harmonides*, traite spécialement de la musique. Il y a aussi plusieurs fragmens sur cet art dans ses dialogues des dieux, et dans sa dissertation sur la danse.

LUCINI (FRANÇOIS), né à Milan, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut un des plus anciens chanteurs célèbres de l'Italie. Attaché à l'église cathédrale de Milan, depuis l'an 1600 jusque vers 1650, il en fut la meilleure bassechantante. On a sous son nom : *Concerti diversi a 2, 5 e 4 voci con partitura*, Milan, 1616, in-4°. La seconde partie de cet ouvrage a paru en 1617.

LUCOT (ALEXANDRE), littérateur français de l'époque actuelle, a publié : *Art lyrique, poëme avec notes et variantes, suivi d'une table des compositeurs anciens et modernes*, Paris, Fantin, 1821, in-18. C'est cet auteur qui est cité sous le nom de *Lucet (Alexis)*, dans la Gazette musicale de Leipsick (tom. 52, p. 698).

LUDEKE (CHRISTOPHE-GUILLAUME), docteur en théologie, premier pasteur et assesseur du consistoire dans la paroisse

allemande de Stockholm, naquit à Schœnberg, dans la vieille Marche, le 5 mars 1757. En 1768 il était pasteur de l'église Sainte-Catherine à Magdebourg; il quitta ce poste en 1775 pour aller prendre possession de ses emplois à Stockholm. Il est mort dans cette ville le 21 juin 1805. Au nombre de ses écrits, on en trouve un qui a pour titre : *Rede und Predigt bei Einwichtung einer neuen Orgel in Gegenwart des Königs von Schweden* (Discours et sermon à l'occasion d'un nouvel orgue, prononcés en présence du roi de Suède), Stockholm et Leipsick, 1781, in-8°. Dans son livre intitulé : *Allgemein Schwedisches Gelehrsamkeitsarchiv, unter Gustav III* (Archives universelles de l'érudition suédoise, sous le règne de Gustave III), Leipsick, Brokhaus, 1781-96, 7 parties in-8°, il traite de la littérature de la musique.

LUDEH (HENRI), professeur d'histoire à Jéna, né le 10 avril 1780, à Lockstadt près de Brême, est auteur d'un livre intitulé : *Grundzüge aesthetischer Vorlesungen* (Introduction aux principes fondamentaux de l'esthétique), Göttingue, 1808. Il y traite du beau dans la musique.

LUDENIUS (LAURENT), docteur et professeur de droit, d'éloquence et de poésie, bibliothécaire à Dorpat, en Livonie, naquit à Ecklenfurt, dans le Holstein, vers la fin du seizième siècle, et mourut à Dorpat, le 21 avril 1654, à l'âge de soixante-deux ans. Avant de se fixer dans cette ville, il avait enseigné pendant dix-sept ans, à Greiffswalde, la poésie, l'histoire, puis les mathématiques et la philosophie. On lui attribue un écrit intitulé : *Oratio de musica*.

LUDEHS (JEAN-HENRI), célèbre organiste à Flensbourg, naquit le 24 février 1677 à Relling, bourg du comté de Pinneberg. Depuis trois générations, sa famille avait fourni de bons organistes au pays. A douze ans il entra à l'école latine de Glickstadt, où l'habile organiste François-

Henri Müller lui enseigna pendant cinq ans le chant et le clavecin. Plus tard, il prit à Itzehoe des leçons de composition chez Jean Conrad Resenbosch; il continua cette étude jusqu'à l'âge de vingt ans; puis il voyagea pour entendre les meilleurs artistes, et former son goût. C'est ainsi qu'il demeura quatre ans à Hambourg pour étudier la manière de Lübeck, organiste de Saint-Nicolas. En 1706, il fut appelé à Flensburg, en qualité d'organiste, et il occupait encore cette place en 1740. Après ces renseignemens fournis par Matthieson dans son *Grundlage einer Ehrenpforte*, etc., on ne trouve plus rien sur cet artiste. Cet écrivain nous fournit l'indication des ouvrages suivans de Lüders, qui sont restés en manuscrit : 1^o Une année entière de musique d'église pour les dimanches et fêtes, à trois voix, 2 violons, viole et orgue. 2^o Oratorio de la *Passion*, à 5 voix et neuf instrumens. 3^o Douze suites de pièces pour le clavecin.

LUDOVICI (THOMAS), musicien italien, vivait à Rome vers la fin du seizième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : *Hymni totius anni 4 vocum; una cum II^o psalmis præcipuis festivitatis 8 vocum*, Rome, 1591, in-fol. max.

LUDOVICI (JACQUES-FRÉDÉRIC), vice-chancelier et premier professeur de droit à l'université de Giessen, naquit à Vacholsbagen, dans la Poméranie, et mourut le 14 décembre 1725, à l'âge de 52 ans. Au nombre de ses écrits, on trouve une dissertation concernant les cloches, intitulée : *De eo quod justum est circa campanas*. Il en a été fait une édition en 1739, et une autre en 1780.

LUDWIG (M. GODEFROID), né à Bayreuth, le 26 octobre 1670, fut recteur du gymnase de Schleusingen, dans le comté de Henneberg, et y mourut le 21 avril 1724. Il est auteur d'un livre qui a pour titre : *Schediasma sacrum de hymnis et hymnopoëis Hennebergicis*, Henneberg, 1705, in-8^o.

LUDWIG (CHRÉTIEN-GOTTLÖB), docteur

en médecine à Leipsick, connu par un grand nombre d'ouvrages relatifs à cette science, mourut le 7 mai 1775. Il a publié, dans la Collection de pièces pour servir à l'histoire critique de la langue allemande (n^o 8, pag. 648-661), un petit écrit intitulé : *l'ersuch eines Howeises, dass ein Singspiel oder eine Oper nicht gut sein kænne* (Essai d'une démonstration qu'un *singspiel* ou opéra-comique ne peut être bon). Ce morceau a été publié aussi dans la bibliothèque musicale de Mitzler (t. 2, p. 1-27), avec des notes de ce critique.

LUDWIG (JEAN-ADAM-JACQUES), né le 1^{er} octobre 1750 à Sparneck, dans le margraviat de Bayreuth, fut membre de la société des abeilles de la haute Lusace, et de la société économique du Palatinat. Il remplit à Hof les fonctions de secrétaire de la poste, et mourut dans cette ville en 1782. On lui doit divers écrits relatifs à la facture des orgues; ils ont pour titres : 1^o *Versuch von den eigenschaften eines rechtschaffenen Orgelbauers* (Essai sur les qualités nécessaires à un bon constructeur d'orgues), Hof, J. A. Hetschel, 1759, in-4^o, de 15 pages. 2^o *Schreiben an Herrn J. S. Hoffmann, Oberorganisten in Breslau* (lettre à M. J. S. Hoffmann, premier organiste à Breslau), *ibid.*, 1759, in-4^o. 3^o *Vertheidigung des H. Sorge wider H. Marburg* (Défense de M. Sorge contre M. Marburg), *ibid.*, 1760, in-4^o. 4^o *Gedanken über die grossen Orgeln, die aber deswegen keine Wunderwerke sind* (Idées sur les grandes orgues qui néanmoins ne sont pas des merveilles), Leipsick, Breitkopf, 1762, in-4^o de 15 pages. 5^o *Traktat von den unverschämten Entehrern der Orgeln* (Traité des impertinens détracteurs des orgues), Erlang, 1764, in-4^o de 14 pages.

LUGE (FRANÇOIS), directeur de musique et régent du chœur à l'église catholique d'Oppeln, naquit dans cette ville en 1776, et y mourut le 12 avril 1828. Il s'était fait remarquer, pendant sa carrière trop tôt terminée, par ses qualités comme profes-

seur de chant au gymnase, et par son activité dans la direction de la musique. On ne cite aucun ouvrage de sa composition.

LUGE (CHARLES), frère du précédent, né à Oppeln, est directeur de musique au théâtre de Breslau. Vers 1805, il s'est fixé dans cette ville, et après avoir été pendant quelque temps répétiteur et second chef d'orchestre au théâtre, il en est devenu le directeur. Comme violoniste, cet artiste appartient à l'école de Rode; on vante la qualité de son qu'il tire de l'instrument et l'expression de son jeu. Son meilleur élève est M. Panofka. On connaît de sa composition des variations pour violon, sur un thème de Himmel, Breslau, Fœrster. Il a arrangé pour le piano, en 1814, la partition de l'opéra de Weigl: *Le village dans les montagnes*, et l'a publié chez le même éditeur.

LUIZ (FRANÇOIS), religieux portugais, compositeur et maître de chapelle de Lisbonne, naquit en cette ville vers le milieu du dix-septième siècle, et mourut le 27 septembre 1695. Il a laissé en manuscrit : 1^o Un service complet à quatre voix pour les dimanches de la Passion, des Rameaux et pour la semaine sainte. 2^o Psaumes et villancicos à plusieurs voix.

LULLE (RAYMOND), écrivain du treizième siècle, longtemps célèbre par sa méthode philosophique appelée *Ars lulliana*, naquit vers 1255, à Palma, dans l'île de Maïorque. Élevé à la cour de Jacques I^{er}, roi d'Aragon, il eut une jeunesse dissipée; mais ensuite un retour sur lui-même le ramena vers des sentimens religieux, et le jeta dans des études sérieuses qui le conduisirent à la découverte d'une méthode philosophique pour la recherche de la vérité en toutes choses. C'est cette méthode, dont il a fait ensuite de nombreuses applications, qu'il a appelée *Art général*, et qui a ensuite porté son nom. Il l'expliqua lui-même à Maïorque dans un collège fondé pour cet objet par le roi d'Aragon. Jacques II, puis en divers autres lieux.

Après des voyages multipliés en diverses parties de l'Europe et dans l'Orient, Lulle mourut en 1314. Dans trois chapitres de son *Arbor scientiæ*, qui forme la quatrième partie de l'*Ars generalis sive magna*, il traite de la musique suivant les principes de sa méthode. La première édition de cette partie a été publiée à Barcelone en 1482, in-fol. Il en a paru d'autres à Venise, 1514, et à Lyon, 1515, 1635. Des traductions espagnoles en ont été faites, l'une par M. de Guevara, Madrid, 1584, in-8^o, l'autre par Alphonse de Zepeda, Bruxelles, 1665, in-fol. Perroquet en a aussi donné une traduction française, d'après l'édition de Proazza. Toutes les parties de l'*Ars magna* ont été réunies dans une collection complète des œuvres de Lulle, sous ce titre : *Lulli opera omnia*, Mayence, 1721, 10 vol. in-fol. La plupart des biographes, trompés par les mots *Ars magna*, ont cru que les livres de Lulle traitaient du grand œuvre, et les ont rangés parmi ceux de la philosophie hermétique : c'est une erreur d'autant moins excusable, qu'on sait que Lulle consacra toute sa vie à la défense et au triomphe de la foi catholique.

LULLE (ANTOINE), grammairien du seizième siècle, né dans l'île de Maïorque, de la même famille que le précédent, fut appelé à Dole en 1555, pour y enseigner la théologie. Il mourut à Besançon, le 12 janvier 1582, dans un âge avancé. On a de cet écrivain un traité *De oratione Libri VII*, Bâle, 1558, in-fol. Il y traite dans le cinquième livre de l'application de la musique à l'art oratoire. Il dit aussi à la fin de ce livre qu'il a écrit un traité général de la musique : cet ouvrage n'a point été imprimé, et l'on n'en connaît point aujourd'hui de copie manuscrite.

LULLY ou LULLI (JEAN-BAPTISTE DE), fondateur de l'Opéra français, naquit à Florence en 1655, suivant l'opinion la plus répandue, ou près de cette ville, d'après une autre version. Un homme qui a soutenu contre lui un procès scandaleux, Guichard.

dans un mémoire publié à Paris en 1675, avance que ce musicien célèbre était fils d'un meunier des environs de Florence. Voici comment il s'exprime (p. 16 de ce mémoire) : « Chacun sait de quelle trempe
« et de quelle farine est Jean-Baptiste.
« Le moulin des environs de Florence,
« dont son père était meunier, et le bleu-
« teau de ce moulin, qui a été son premier berceau, marquent encore aujourd'hui la bassesse de son origine. Un
« vent meilleur que celui de son moulin
« le poussa en France à l'âge de treize
« ans. » Le témoignage d'un homme que Lully avait profondément blessé n'est guère recevable quand il parle de son adversaire¹ ; il paraît plus juste de consulter des titres sinon décisifs, au moins probables. Ces titres semblent établir d'une manière certaine que Lully était gentilhomme, ce qui importe peu pour sa gloire, mais ce qui intéresse la vérité. D'abord, les lettres de naturalisation qui lui furent accordées par Louis XIV au mois de décembre 1661, et qui furent enregistrées en la chambre des comptes le 30 juin 1662, lui donnent le titre d'*écuyer*, et le déclarent fils de Laurent de Lully, gentilhomme florentin, et de Catherine *del Serta*. A ces lettres était joint son acte de naissance en italien, légalisé en latin. En second lieu, son contrat de mariage, qui fut passé le 14 juillet 1662, et signé par le roi, la reine, la reine-mère, etc., le 23 du même mois, lui donne les mêmes qualités. Enfin, on lit ce qui suit dans la *Gazette de France* du 21 mai 1661, page 476, à l'article *Fontainebleau* : « Le roi, voulant conserver
« sa musique dans la réputation qu'elle a
« d'être des plus excellentes, par le choix
« de personnes capables d'en remplir les-
« dites charges, a gratifié le sieur Baptiste Lully, *gentilhomme florentin*, de
« celle de surintendant et compositeur de

« la musique de sa chambre, et le sieur
« Lambert de celle de maître de ladite
« musique, vacante par le décès du sieur
« Cambesfort. » A l'égard de l'orthographe du nom de Lully, on a remarqué qu'étant italien il ne pouvait être terminé par un *y* ; mais il est certain que c'est par cette lettre que son nom finit dans tous les actes authentiques qui se rapportent à lui, et que lui-même signait ainsi.

Un vieux cordelier lui enseigna à lire et à écrire, lui donna quelques leçons de musique, et lui apprit à jouer de la guitare. Lully en était à ce point de ses études musicales lorsque le chevalier de Guise, qui voyageait en Italie, passa par le lieu où il demeurait. La vivacité de l'enfant lui plut, et comme ce courtisan, en prenant congé de mademoiselle de Montpensier, lui avait promis de lui amener un petit italien, il proposa à Lully de le suivre en France ; ce qui fut accepté avec empressement, la gentilhommerie du père de notre musicien ne le mettant vraisemblablement pas dans une situation fort aisée. Lully avait alors douze ou treize ans. Il paraît que le chevalier de Guise ne se mit pas fort en peine de réaliser les promesses qu'il lui avait faites, car le fondateur futur de l'Opéra n'entra chez mademoiselle de Montpensier qu'en qualité de marmiton ; rude apprentissage pour le fils d'un gentilhomme. Dans les intervalles de ses occupations, il s'amusait avec un mauvais violon. Le comte de Nogent, qui l'entendit par hasard, fut étonné de ses dispositions, et rendit compte à Mademoiselle du talent précoce de son apprenti cuisinier, ajoutant qu'il méritait un maître habile pour hâter ses progrès. Lully ne tarda point à mériter d'être mis au nombre des musiciens de cette princesse, et bientôt il devint célèbre autant par son violon que par les airs qu'il composait. Malheureusement il lui arriva d'en écrire un sur des paroles satiriques

¹ Lully avait exclu Guichard de l'entreprise de l'Opéra ; celui-ci lui intenta un procès et publia contre lui un factum injurieux. Lully se vengea des attaques

de son adversaire en l'accusant d'avoir voulu l'empoisonner, ce qui donna lieu à une instruction au criminel (Voyez GUICHARD).

contre Mademoiselle : cette princesse lui fit dire de se retirer. C'est par cette marque d'ingratitude que les vices de son cœur, égaux à ses talens, commencèrent à se faire connaître.

Lully était trop jeune, quand il vint en France, pour avoir pu faire des études concernant l'art d'écrire la musique, en sorte qu'on était dans l'ignorance sur les lieux et le temps où il avait appris cet art, lorsque l'auteur de cette notice a découvert à ce sujet des renseignemens authentiques dans un mémoire publié par les organistes de Paris, à l'occasion de leur procès contre le roi des ménestriers. On y voit que Lully a fini par abandonner le violon *pour se livrer à l'étude du clavecin et de la composition, sous la discipline des sieurs Metru, Roberdet et Gigault, organistes de Saint-Nicolas-des-Champs.* Tout autre que Lully se serait trouvé dans un fâcheux embarras après son expulsion de la musique de Mademoiselle ; mais son parti fut bientôt pris. Ses talens lui avaient donné de la réputation ; il en profita pour se faire recevoir dans la grande bande des violons du roi, et composa des airs de violon qui le firent connaître de Louis XIV. Ce monarque voulut l'entendre et en fut si satisfait, qu'il lui donna en 1652 (à l'âge de 19 ans), l'inspection générale de ses violons, et qu'il créa pour lui une nouvelle bande qu'on appela *les petits violons*, pour les distinguer des vingt-quatre violons de la chambre, connus sous le nom de *la grande bande*. Ces nouveaux violons, dirigés par Lully, devinrent bientôt les meilleurs de France, ce qui n'était pas beaucoup dire à une époque où il n'existait pas en ce pays un seul musicien en état de jouer sa partie, s'il ne l'avait apprise par cœur. C'est pour cette même bande qu'il écrivit des symphonies, espèces d'ouvertures entremêlées d'airs de danse de ce temps, tels que sarabandes, courantes et gîgues. Il existe plusieurs copies manuscrites de ces symphonies ; mais il ne paraît pas qu'elles aient

été gravées. L'habileté de Lully sur le violon surpassa celle de tous les autres violonistes de France. *Personne*, dit de Fresneuse, son contemporain (*Comparaison de la musique italienne et française*, 2^{me} partie, p. 187) *n'a tiré du violon les sons qu'en tirait Lully.*

Avant l'établissement de l'Opéra, le roi donnait tous les ans de grands spectacles qui portaient les titres de *ballets* ou *mascarades* ; ils étaient composés d'un grand nombre d'entrées de danses, mêlées de récits qui, souvent, n'avaient aucune liaison entre eux. Lully composa d'abord quelques airs pour ces ballets, où le roi dansait ; puis il fit la musique entière des pièces de ce genre. Parmi ces divertissemens, on remarque celui d'*Alcidione*, dont Benserade fit les vers, et qui fut donné en 1658. Le *ballet des arts*, joué à la cour en 1663, celui de *L'Amour déguisé*, qui parut l'année suivante au Palais-Royal, et plusieurs autres divertissemens furent mis en musique par Lully. En 1664 il se lia d'amitié avec Molière et composa pour lui la musique de *La princesse d'Élide*, comédie-ballet en cinq actes qui fut jouée pendant les fêtes que Louis XIV donna à Versailles. Cette pièce fut suivie de *L'Amour médecin*, autre comédie de Molière, avec un divertissement dont Lully fit aussi les morceaux. Dès ce moment, tout ce qu'il y eut de musique au théâtre de Molière fut écrit et dirigé par lui. Longtemps, il avait joué et dansé dans les ballets de la cour, sous le nom de *Baptiste* : c'est ainsi qu'il est désigné dans la liste des danseurs de ces pièces, depuis 1655 jusqu'en 1660. Alors il reprit le nom de sa famille, et vécut avec plus de dignité. Cependant les avantages que Molière lui offrit pour jouer dans ses pièces quelques rôles comiques, où il se faisait remarquer par une verve peu commune, le décidèrent à reparaitre sur la scène. C'est ainsi qu'il joua avec beaucoup de succès le rôle de *Pourceaugnac*, en 1669, et celui du *Mufli*, dans le *Bourgeois*.

gentilhomme. l'année suivante. On rapporte à ce sujet qu'ayant indisposé le roi contre lui par une aventure scandaleuse¹, il ne consentit à jouer le rôle de *Pourceaugnac* que dans l'espoir de regagner les bonnes grâces de Louis XIV, par ses bouffonneries : ce stratagème lui réussit ; car dans sa fuite devant les apothicaires, il sauta dans l'orchestre et brisa un clavier. Le roi rit beaucoup de cette farce, et pardonna à celui qui l'avait imaginée.

La faveur dont Lully jouissait à la cour n'eut bientôt plus de bornes. Louis XIV ne voulait plus entendre d'autre musique que la sienne. Le rusé Florentin en écrivit une énorme quantité pour la chambre, l'église et le théâtre. Le brillant succès qu'elle obtenait était pour lui une source inépuisable de grâces et de faveurs ; dans l'espace de vingt ans, outre les gratifications sans nombre qu'il reçut, il obtint du roi neuf brevets², et des lettres patentes du mois de mars 1672 qui lui accordaient la permission d'établir à Paris une académie royale de musique (l'Opéra). Lully éprouva de l'opposition à l'enregistrement de ces lettres, de la part de Jean de Gro-nouillet et de Henri Guichard, qui se prétendaient cessionnaires du privilège accordé à Perrin pour ce spectacle, par lettres patentes du 28 juin 1669. Ce fut à ce sujet qu'eut lieu le procès dont il a été parlé précédemment ; mais telle était l'adresse de Lully dans ses manœuvres, qu'il obtint une lettre de la main du roi

au lieutenant de police pour faire fermer le théâtre de Guichard, et qu'un arrêt de la cour, en date du 27 juin 1672, ordonna que, sans s'arrêter aux oppositions, les lettres patentes du mois de mars seraient enregistrées³.

C'est de cette époque que date la gloire de Lully. Non-seulement on le vit donner tous ses soins à l'administration du nouveau théâtre qu'il venait de fonder ; former des acteurs, des danseurs et des musiciens d'orchestre, qui n'existaient point auparavant ; être à la fois directeur, régisseur, maître de ballets, maître de musique, et machiniste de son spectacle : il trouva aussi le temps de composer tous les ouvrages qu'on y représentait, et son génie eut, au milieu de tous ces travaux, la force nécessaire pour produire dix-neuf opéras dont le succès a duré près d'un siècle, et qui même aujourd'hui méritent encore à de certains égards l'estime des connaisseurs. Cependant il était dans sa quarantième année lorsqu'il écrivit le premier de ces ouvrages. Il est vrai qu'il fut puissamment aidé par les circonstances, les encouragemens de la cour, et le génie de Quinault, dont il avait su deviner le talent, et qu'il s'attacha par un traité qui obligeait le poète à lui fournir annuellement un opéra pour le prix de 4,000 liv. Quinault faisait le plan de plusieurs opéras et les portait au roi, qui en choisissait un. Lorsque ce choix était fait, Lully prenait connaissance du sujet et du plan, et faisait

¹ De Fresneuse dit, dans sa *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (2^e partie p. 186), que Lully, étant déjà surintendant de la musique du roi, courut risque d'être chassé une ou deux fois.

² Voici la liste de ces faveurs constatées par des actes authentiques :

Le 16 mars 1653, brevet par lequel le roi lui confère la charge de compositeur de la musique instrumentale, vacante par le décès de Lazzaro.

Le 16 mai 1661, deux brevets portant que le roi lui a fait don des charges de compositeur et de surintendant de la chambre, vacantes par la mort de Cambefort.

Au mois de décembre de la même année, lettres de naturalité, avec exemption des droits.

Le 3 juillet 1662 : 1^{er} Brevet par lequel le roi lui

accorde la charge de maître de musique de la famille royale, que Michel Lambert tenait en survivance.

2^o Brevet qui fixe à 10,000 livres la somme qui devra être payée aux héritiers de Lambert et de Lully pour charge de maître de musique, si ceux-ci viennent à décéder. 3^o Brevet qui fixe à 20,000 francs l'indemnité qui devra être payée à la veuve et aux héritiers de Lully, pour être pourvu après lui des charges de compositeur et de surintendant de la musique de la chambre du roi.

Le 21 avril 1668, brevet par lequel le roi accorde la survivance des trois charges de Lully à celui de ses enfans qu'il voudra choisir, et fixe la valeur de ces charges à 39,000 livres.

³ Voy. *Titres concernant l'Académie royale de musique*, Paris. Christophe Ballard. 1740. in-4^o de 172 pages.

la musique des divertissemens, des danses et l'ouverture, pendant que le poète versifiait sa pièce. Lorsque Quinault avait terminé son travail, il le lisait à l'Académie, et faisait les corrections qui lui étaient indiquées; mais Lully ne tenait aucun compte de l'avis de l'Académie. Il corrigeait, faisait les suppressions et les changemens qu'il jugeait nécessaires pour sa musique. Il fallait que Quinault fit ce qu'il voulait, et retournât versifier de nouveau. Si Lully était satisfait du poème, il faisait le chant et la basse des scènes dans l'ordre où elles se trouvaient dans la pièce, et remettait ensuite ses brouillons à ses élèves Lalouette et Colasse pour qu'ils écrivissent les parties d'orchestre sur ses indications: sorte de travail qu'il n'aimait pas et qu'il ne faisait pas avec facilité. Pour comprendre ceci, il ne faut pas oublier qu'au temps de Lully on n'avait point encore appris à donner à l'instrumentation ces formes variées et pittoresques qu'on lui voit aujourd'hui, et que les violons et hautbois ne faisaient guère que suivre les voix, en brochant quelques traits. Tant que Lully vécut, son génie suffit à tout pour donner à l'Opéra un intérêt toujours soutenu, et pour y attirer la foule. Il y fit sa fortune; mais tout le succès reposait sur lui. Après sa mort, les choses changèrent, et de l'état le plus prospère, l'Opéra passa à la décadence: les administrateurs s'endettèrent. C'est ce qu'on voit avec évidence par le préambule du règlement donné en 1713 par Louis XIV; il commence par ces mots: « Sa majesté étant informée que depuis le « décès du feu sieur Lully on s'est relâché « insensiblement de la règle et du bon « ordre de l'intérieur de l'Académie royale « de musique..., et que par la confusion « qui s'y est introduite, ladite Académie « s'est trouvée surchargée de dettes considérables, et le public exposé à la privation d'un spectacle qui depuis longtemps lui est toujours agréable, etc. »

Lully était homme de plaisir et fort

recherché des grands seigneurs, qu'il amusait par ses saillies. Ils allaient souvent le voir travailler chez lui. Pendant une maladie qu'il eut avant la représentation d'*Armide*, son confesseur avait exigé qu'il brûlât la partition de cet opéra. Le prince de Conti étant allé le voir le même jour: « Eh quoi! Baptiste, lui dit ce prince, tu « as pu jeter au feu un si bel ouvrage? — « Paix, paix, monseigneur, répondit-il, je « savais bien ce que je faisais, j'en avais « une autre copie. » Étant à l'extrémité, il fut visité par le chevalier de Lorraine: « Oh! vraiment vous êtes fort de ses amis, « lui dit madame Lully; c'est vous qui « l'avez enivré le dernier, et qui êtes cause « de sa mort. » Lully répondit aussitôt: « Tais-toi, ma chère femme; si j'en ré- « chappe, ce sera lui qui m'enivrera le pre- « mier. » Après une maladie de Louis XIV, Lully composa un *Te Deum* pour sa convalescence, et le fit exécuter aux Feuillans de la rue Saint-Honoré, le 8 janvier 1687. Dans la chaleur de l'exécution, il se frappa le bout du pied en battant la mesure avec sa canne. Il y vint un petit abcès qui devint ensuite un mal considérable. On lui conseilla d'abord de se faire couper le doigt, puis le pied, et enfin la jambe; mais un charlatan, qui se faisait appeler *le marquis de Carrette*, répondit de sa guérison. MM. de Vendôme qui aimaient beaucoup Lully, promirent à cet homme 2,000 pistoles, s'il parvenait à sauver l'artiste; mais la générosité de MM. de Vendôme et les efforts du charlatan furent inutiles: Lully mourut à Paris, le samedi 22 mars 1687, à l'âge de cinquante-quatre ans, dans une de ses maisons, rue de la Ville-l'Évêque. Il fut inhumé dans une chapelle des Petits-Pères de la place des Victoires, et sa famille y fit élever un superbe mausolée qui fut exécuté par Cosson. Santenil fit pour ce tombeau une belle épitaphe, ainsi conçue:

Perfida mors, inimica, audax, temeraria et excors
Cruelisque, e cœca probis te absolvimus istis,
Non de te querimus, tua sint hæc munia magna

Sed quando per te, populi regisque voluptas
 Non antè auditis rapuit qui cantibus orbem
 Lullius eripitur, querimur modo, surda fuisti.

Les portraits de Lully gravés par Edelinek et par Bonnard sont aussi accompagnés de vers louangeurs à sa mémoire ; mais si les éloges qui lui ont été accordés comme artiste sont unanimes, les jugemens sévères et les traits satiriques n'ont pas manqué sur sa personne et sur son caractère. Courtisan jusqu'à la bassesse près des grands dont la protection pouvait être utile à ses desseins, il était insolent et brutal avec toute autre personne. Le crédit dont il jouissait à la cour lui donnait une puissance dont il abusait souvent pour humilier ou perdre quiconque essayait de lui résister. Jaloux jusqu'à la frénésie de tout artiste dont le talent lui inspirait la crainte que le roi ne le remarquât, il ne négligeait rien pour l'écarteler. Cambert et Bernier furent persécutés par lui, et son élève Lalouette fut chassé de l'orchestre de l'Opéra pour s'être avoué l'auteur du meilleur air d'un de ses ouvrages. Véritable tyran de ses acteurs et des musiciens de son orchestre, il lui arriva plus d'une fois d'arracher à ceux-ci leur instrument pendant l'exécution et de le leur briser sur le dos. Au moment où son opéra d'*Armide* allait être joué pour la première fois, une grossesse de la fameuse cantatrice Rochvis en arrêta les représentations. Dans sa colère, Lully l'aborda sur le théâtre : *Qui t'a fait cela ?* lui cria-t-il : n'en recevant aucune réponse, il lui donna un coup de pied qui lui fit faire une fausse couche. Quelquefois sa brusquerie ne respectait pas même les personnages les plus élevés : voici deux anecdotes qu'on rapporte à ce sujet. A l'un des divertissemens de la cour, le roi, fatigué de la longueur des préparatifs, lui fit dire qu'il s'ennuyait d'attendre ; Lully répondit au gentilhomme de la chambre : *Le roi est bien le maître, il peut s'ennuyer tant qu'il lui plaira.* En 1681, Louis XIV lui ayant fait compliment sur la manière

dont il avait joué le rôle du *Musti* dans le *Bourgeois gentilhomme*, à une fête de Saint-Germain : « Sire, dit-il, j'ai pour tant regret d'y avoir été obligé pour le service de Votre Majesté ; j'avais dessein d'être secrétaire du roi ; messieurs vos secrétaires ne voudront plus me recevoir. — Ils ne voudront plus vous recevoir ? » répondit le monarque : ce sera bien de l'honneur pour eux ; allez, voyez M. le chancelier. » Lully alla trouver le marquis de Louvois, qui lui reprocha sa témérité, en lui disant que toute sa recommandation était d'avoir fait rire. *Eh ! tâtebleu*, lui répondit Lully, *vous en feriez bien autant si vous le pouviez !* On a révoqué en doute cette anecdote, disant que personne en France n'aurait osé tenir un pareil langage à Louvois ; mais il ne faut pas oublier quel homme était Lully, et quelle fut sa faveur près de Louis XIV. Quoi qu'il en soit, il eut la charge qu'il désirait.

Ingrat envers ses meilleurs amis, et toujours occupé de ses intérêts, sans s'informer s'il blessait ceux d'autrui, il s'est brouillé avec Molière pour avoir pris les meilleurs morceaux des ballets et divertissemens qu'il avait composés pour ses pièces, et en avoir formé la pastorale des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus* qu'on joua à l'ouverture du théâtre de l'Opéra. A peine ce grand homme eut-il rendu le dernier soupir, que Lully fit chasser sa troupe du théâtre du Palais-Royal dont il s'empara pour son spectacle. Après avoir décidé par ses instances la Fontaine à écrire pour lui la pastorale de *Daphné*, il ne voulut point la mettre en musique, et lui déclara *qu'elle ne valait pas le diable*. Peut-être l'illustre poète se serait consolé de sa mésaventure si Lignière, poète chansonnier de ce temps, n'eût fait sur lui ce couplet :

Ah ! que j'aime la Fontaine,
 D'avoir fait un opéra !
 On verra finir ma peine,
 Aussitôt qu'on le jouera.

Par l'avis d'un fin critique
Je vais me mettre en boutique,
Pour y vendre des sifflets :
Je serai riche à jamais !

Désespéré d'être ainsi bafoué, la Fontaine se vengea par une épigramme qu'on ne trouve pas dans toutes les éditions de ses œuvres, et qui commence ainsi :

« Florentin
Montre à la fin
Ce qu'il sait faire ;

Il écrivait plaisamment à M^{me} de Bouillon : *Je me suis laissé enquinauder*. Boileau avait eu sans doute aussi quelque grave sujet de plainte contre Lully lorsqu'il écrivait ces vers de son épître à Seignelay, où il le désigne avec tant d'amertume :

En vain par sa grimace un bouffon odieux
A table nous fait rire, et divertit nos yeux :
Ses bons mots ont besoin de farine et de plâtre.
Prenez-le tête à tête, ôtez-lui son théâtre ;
Ce n'est plus qu'un cœur bas, un coquin ténébreux :
Son visage essayé n'a plus rien que d'affreux.

De tous ceux qui eurent à se plaindre de Lully, aucun n'a montré plus d'animosité dans sa vengeance que Sénécé, valet de chambre de la reine Marie-Thérèse, femme de Louis XIV. Ce poète courtisan avait été chargé de la composition de plusieurs divertissemens et de morceaux de circonstance que Lully avait mis en musique. Comme beaucoup d'autres, il fut victime de sa fourberie. Sa position à la cour lui avait fait voir les ressorts secrets mis en usage par le musicien pour accroître sa fortune et pour obtenir des honneurs ; mais la crainte que lui inspiraient son crédit et sa méchanceté lui avait fait garder le silence tant que Lully avait vécu. Rendu plus hardi par la mort du compositeur, et choqué des honneurs qu'on rendait à sa mémoire, il voulut, en rendant hommage aux talens de l'artiste, faire justice de sa

personne. Son dessein fut réalisé dans un écrit allégorique intitulé : *Lettre de Clément Marot à monsieur de***, touchant ce qui s'est passé à l'arrivée de Jean-Baptiste Lully aux Champs-Élysées*¹. Le portrait qu'il fait de sa personne n'est pas séduisant ; mais il paraît avoir été exact. « Sur une espèce de brancard (dit-il), comme posé grossièrement de plusieurs branches « de laurier, parut, porté par douze satyres, un petit homme d'assez mauvaise mine et d'un extérieur fort négligé. De « petits yeux bordés de rouge, qu'on voyait « à peine et qui avaient peine à voir », « brillaient d'un feu sombre qui marquait tout ensemble beaucoup d'esprit « et beaucoup de malice ; un caractère de « plaisanterie était répandu sur son visage, « et certain air d'inquiétude régnait dans » toute sa personne. » Sénécé fait ensuite un tableau sévère des vices de Lully, et le représente comme un homme de mœurs infâmes³, d'une âme noire et d'une avarice sordide.

Ce célèbre musicien avait épousé Madeleine Lambert, fille unique de ce Lambert dont parle Boileau dans sa troisième satire. Celui-ci avait donné une dot de 20,000 francs à sa fille. Le mariage se fit à la paroisse Saint-Eustache, le 24 juillet 1662. Jamais union ne fut mieux assortie, car si Lully était habile à se procurer des richesses, sa femme savait les faire fructifier par l'ordre et par l'économie qui régnait dans sa maison. Lully ne s'était réservé pour ses menus plaisirs que le prix de la vente de ses ouvrages, qui s'élevait annuellement à sept ou huit mille francs. Outre le produit de l'Opéra et le revenu de ses emplois à la cour, il jouissait de 7,000 livres de rente sur les aides et gabelles, qu'il tenait de la munificence du roi. De plus, il avait fait bâtir la maison qui existe encore au coin des rues Neuve-des-Petits-Champs et Sainte-Anne,

¹ La première édition de cette lettre parut à Cologne, in-12, 1688 ; il en a été fait une réimpression à Lyon, 1825, in-8° de 59 pages.

² Lully avait en effet la vue fort basse.

³ L'accusation qui concerne ses mœurs a été reproduite à l'occasion du somptueux tombeau qu'on lui

sur laquelle on voit des attributs de musique; une maison rue des Moulins, appelée alors *rue Royale*, et deux autres rue de la Ville-l'Évêque ¹. De son mariage il eut six enfans, c'est-à-dire, trois filles et trois garçons ². Deux de ses fils ont suivi la même carrière que lui, mais avec moins de gloire.

Parmi les productions du génie de ce musicien célèbre, on trouve une multitude de symphonies, de trios et d'airs de violon, de morceaux de circonstance, de divertissemens et de danses. Une de ses premières compositions de cette espèce fut la suite d'airs de danse qu'il écrivit pour ajouter à la partition du *Xercès* de Cavalli, pour une représentation qui en fut donnée à la cour. Bien que cet ouvrage n'eût pas alors de succès, Lully en comprit le mérite, et Cavalli devint un de ses modèles. On lui doit aussi plusieurs grandes compositions pour l'Église; entre autres un *Te Deum*, un *Exaudiât*, le psaume *Plaudite gentes*, le *Veni Creator*, un *Jubilate*, un *Miserere*, un *De profundis* et un *Libera*. Il ne réussissait pas moins bien dans ce genre qu'au théâtre, et n'y produisait pas moins d'effet. M^{me} de Sévigné, en parlant de la pompe funèbre du chancelier Séguier (lettre du 6 mai 1672),

avait élevé dans l'église des Petits-Pères. Ce tombeau fut gravé; parmi les vers assez mauvais qu'on avait placés au bas de l'estampe, on lisait ceux-ci :

Pourquoi, par un faste nouveau,
Nous rappeler la scandaleuse histoire
D'un libertin, indigne de mémoire,
Peut-être même indigne du tombeau ?
Venez, ô mort, faites descendre
Sur ce buste honteux votre fatal rideau ;
Et ne montrez que le flambeau
Qui devrait pour jamais l'avoir réduit en cendres.

¹ Par inventaire des biens de Lully, fait après sa mort, le 3 avril 1687 et jours suivans, son argenterie est estimée 16,707 livres; ses joyaux et pierreries, 13,000 livres; ses deniers comptans, 259,000 livres; le mobilier de l'Opéra, 11,000 livres, et la salle 80,000. Par acte du 18 avril 1685, il avait loué sa maison de la rue Royale 1,600 livres par an, et la partie de la maison de la rue Neuve-des-Petits-Champs que sa famille n'occupait pas, 3,000 francs. Sa charge de secrétaire du roi fut vendue par sa veuve, le 3 avril 1687, moyennant le prix de 71,000 livres. Le Cœur de la Neuville de

s'exprime ainsi sur la musique de Lully : « Pour la musique, c'est une chose qu'on « ne peut expliquer. Baptiste avait fait un « dernier effort de toute la musique du « roi. Ce beau *Miserere* y était encore « augmenté. Il y eut un *Libera* où tous « les yeux étaient pleins de larmes : je ne « crois point qu'il y ait une autre musique « dans le ciel. » Perne possédait en manuscrit une messe de Lully à quatre voix sans accompagnement; elle est aujourd'hui dans ma bibliothèque : c'est un ouvrage de peu de valeur.

Les titres des ballets, divertissemens et comédies pour lesquels Lully a écrit de la musique, et qu'on a retenus, sont les suivans : 1^o *Alcidione*, à Saint-Germain. 2^o *Airs de ballets de Xercès*, opéra italien de Cavalli, représenté dans la grande galerie du Louvre, le 22 novembre 1660. 3^o *Le ballet de la Raillerie*. 4^o *Celui de l'Impatience*. 5^o *Hercule amoureux*, idem. 6^o *Les sept planètes*, idem. 7^o *L'Amour malade*, comédie. 8^o *La nocce au village*, ballet. 9^o *Le Ballet des Arts*. 10^o *Les amours déguisés*, idem. 11^o *La Princesse d'Élide*, comédie-ballet. 12^o *Cariselli*, ballet pour Fontainebleau. 13^o *Le Mariage forcé*, comédie de Molière. 14^o *La Naisance de Vénus*, divertissement. 15^o *Le*

Fresneuse, contemporain de Lully, a dit dans sa *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (2^e partie, p. 197) que ce musicien avait laissé dans ses coffres *six cent trente mille livres en or*; tous les biographes ont répété le même fait, et moi-même, je crois avoir dit cela quelque part; mais Euffara, qui m'a fourni les renseignemens que je viens de donner, les a vérifiés sur des actes authentiques.

² Ces enfans furent : 1^o Catherine Madelaine de Lully, baptisée à l'église Saint-Eustache le 1^{er} mai 1663; 2^o Louis de Lully (voyez son article); 3^o Jean-Baptiste de Lully, né au mois d'août 1665, à qui Louis XIV donna l'abbaye de Saint-Hilaire près de Narbonne, et qui mourut à Saint-Cloud le 9 juin 1701; 4^o Gabrielle-Hilaire de Lully, née au mois d'octobre 1666, qui épousa Jacques Dumoulin, dont une fille fut mariée au marquis de Combreux, et dont les descendans sont le marquis et le comte de Dampierre, ainsi que la veuve du général marquis Dessules, qui fut pair de France et ministre de la guerre. 5^o Jean-Louis de Lully (voyez son article); 6^o Marie-Louise de Lully, baptisée à l'église de Saint-Roch, le 19 septembre 1668. À l'égard de *Chrétien Lully*, dont parlent Gerber, Choron et Fayolle, il n'a point existé.

Ballet des Gardes. 16° *Le Ballet de Créqui*. 17° *Le Ballet des Muses*. 18° *La Fête de Versailles*, avec Molière. 19° *Le Ballet de Flore*. 20° *L'Amour médecin*, comédie de Molière. 21° *Monsieur de Pourceaugnac*, idem. 22° *Le Ballet de Chambord, ou le Bourgeois gentilhomme*, idem. 23° *Le Ballet des Nations*, suite du *Bourgeois gentilhomme*. 24° *Les Jeux Pythiens*, ballet. 25° *Airs de danse de Psyché*, tragédie-ballet. 26° *Entr'actes d'OEdipe*, tragédie de Corneille, pour une représentation donnée à Versailles, en 1659.

Lully doit sa gloire la plus solide à ses opéras. Le premier, intitulé *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, fut représenté en 1672; ce n'était qu'une sorte de pastiche composé de fragmens de divers morceaux écrits précédemment par lui pour des comédies ou des ballets; mais dans l'année suivante parut *Cadmus*, tragédie lyrique en cinq actes, poésie de Quinault, où le génie véritablement dramatique du compositeur s'éleva tout à coup à une grande hauteur. Alors sans interruption se succédèrent *Alceste*, tragédie lyrique en cinq actes, 1674; *Thésée*, idem, 1675; *Le Carnaval*, mascarade et entrées; *Atys*, tragédie lyrique en cinq actes, 1676; *Isis*, idem, 1677; *Psyché*, idem, 1678; *Bellerophon*, idem, 1679; *Proserpine*, idem, 1680; *Le Triomphe de l'Amour*, ballet en vingt entrées, 1681; *Persée*, tragédie lyrique en cinq actes, 1682; *Phaëton*, idem, 1683; *Amadis*, idem, 1684; *Roland*, idem, 1685; *L'Idylle de la Paix* et *L'Églogue de Versailles*, divertissement, 1685; *Le Temple de la Paix*, ballet en six entrées, 1685; *Armide*, tragédie lyrique en cinq actes, 1686; *Acis et Galatée*, pastorale héroïque en trois actes, 1687. On a aussi attribué à Lully le premier acte d'*Achille et Polixène*, opéra de Colasse, joué en 1677; il paraît certain qu'il en avait écrit quelques morceaux; mais on s'est trompé lorsqu'on a dit que

c'était cet ouvrage que son confesseur lui fit brûler.

Si l'on compare le style de Lully à celui des grands musiciens italiens de son temps, on n'y trouvera d'abord rien qui lui appartienne en propre. Les chœurs et le système d'instrumentation rappellent la manière de Carissimi; les airs ne sont évidemment que des copies de ceux de Cavalli; mais le sentiment dramatique qui anime tout cela et qui a longtemps soutenu le succès de ses ouvrages, avait sa source dans l'âme du Florentin. C'est dans ce sentiment que Lully puisa la force d'expression que les hommes exempts de préjugés de temps et d'école estimeront toujours. C'est ce même sentiment qui, malgré le défaut de variété dans les formes, a fait vivre pendant un siècle ses ouvrages, premiers essais de l'art en France. Trente ans après la représentation des premiers opéras de Lully, leur mérite fut attaqué dans un *Parallèle entre les Italiens et les Français en ce qui regarde la musique et les opéras*¹; mais l'auteur de cette brochure trouva peu de sympathie parmi ses lecteurs. Cinquante ans après, c'est-à-dire lorsque quatre-vingts années de succès non partagés eurent fatigué l'attention de plusieurs générations pour ces mêmes ouvrages, la renommée de Lully fut mise à une plus rude épreuve par l'arrivée à Paris d'une troupe italienne qui fit entendre quelques compositions de Leo, de Pergolèse et de Marcello de Capone, bien supérieures aux siennes par l'élégance des formes, les grâces et la variété de la mélodie, mais peut-être moins puissamment dramatiques. Tous les beaux esprits, les hommes dont la parole avait le plus d'autorité, se déclarèrent en faveur de cette musique, si nouvelle à des oreilles françaises, et se persuadèrent que les *psalmodies de Lully*, comme ils les appelaient, ne soutiendraient pas le parallèle. Des

¹ Par l'abbé Ragueneau, Paris, 1702, in-12.

multitudes de brochures, à la tête desquelles il faut placer la lettre de Jean-Jacques Rousseau sur la musique française, furent publiées à cette occasion ; cependant, malgré le crédit littéraire de ses adversaires, le vieux Lully sortit encore vainqueur de cette lutte. N'oublions pas enfin que le génie de Rameau même fut impuissant à bannir de la scène les œuvres de son prédécesseur, et qu'après un siècle, il ne fallut pas moins que les sublimes inspirations de Gluck pour en finir avec cette longue existence. La dernière représentation d'un opéra de Lully (*Thésée*) fut donnée en 1778 ; il y avait cent trois ans que le même ouvrage avait paru pour la première fois. On joua dans la même année *Armide*, *Iphigénie*, *Orphée*, de Gluck, *Roland*, de Piccini, et les meilleurs opéras italiens de ce dernier, d'Aufossi et de Paisiello. Tel fut le cortège imposant dont on environna les obsèques artistiques du surintendant de la musique de Louis XIV. Que les musiciens de nos jours, dont le dédain accueille d'un sourire de pitié le nom de ce vieux maître, n'oublient pas qu'il y a quelque chose de réel dans des œuvres qui jouissent d'une si longue vie, et qui font palpiter les cœurs de plusieurs générations chez une nation sensible et polie. Sans doute il y a trop d'uniformité dans le style de Lully ; trop souvent il a fait usage des mêmes rythmes ; les mêmes finales s'y reproduisent trop fréquemment dans les phrases mélodiques, et son instrumentation manque d'effet ; mais puisque ces défauts mêmes n'ont pu nuire à ses succès, il faut bien avouer que chez lui les qualités de l'expression ont dû être puissantes, pour en triompher. D'ailleurs, on ne peut apprécier avec justesse le mérite d'un artiste qu'en se plaçant au point de vue des circonstances où il s'est trouvé, et en examinant l'influence qu'il a exercée sur ce qui l'entourait ; or c'est dans un pareil examen que la valeur de Lully se manifeste tout entière. Tout était nul en

France autour de lui ; ce fût lui qui anima tout, qui devint le modèle sur qui l'on se formula, et qui donna à l'art une existence qu'il n'avait pas.

Plusieurs éditions de chacun des opéras de Lully, en grande partition, ont été imprimées et gravées. Voici l'indication de celles que je connais : 1^o *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, pastorale, 1^{re} édition imprimée, Paris, 1679 ; 2^e *idem*, *ibid.*, 1717. 2^o *Cadmus*, tragédie lyrique, 1^{re} édition imprimée, Paris, 1679 ; 2^e *idem*, *ibid.*, 1719. 3^o *Alceste*, 1^{re} édition imprimée, Paris, 1678 ; 2^e *idem*, partition gravée, Paris, 1708. 4^o *Thésée*, 1^{re} édition imprimée, Paris, 1678 ; 2^e *idem*, gravée, Paris, 1711. 5^o *Le Carnaval*, mascarade, partition imprimée, Paris, 1720. 6^o *Atys*, 1^{re} édition imprimée, Paris, 1679 ; 2^e *idem*, partition gravée, Paris, 1709. 7^o *Isis*, 1^{re} édition imprimée, Paris, 1677 ; 2^e *idem*, *ibid.*, 1719. 8^o *Psyché*, partition imprimée, Paris, 1720. 9^o *Bellérophon*, 1^{re} édition imprimée, Paris, 1679 ; autre gravée, Paris, 1712. 10^o *Proserpine*, partition imprimée, Paris, 1680 ; 2^e *idem*, *ibid.*, 1707. 11^o *Le Triomphe de l'Amour*, ballet, partition imprimée, Paris, 1681. 12^o *Persée*, 1^{re} édition imprimée, Paris, 1682 ; 2^e *idem*, gravée, Paris, 1710. J'en ai le manuscrit de la main de Colasse et signé par lui. 13^o *Phaëton*, 1^{re} édition imprimée, Paris, 1785 ; 2^e *idem*, gravée, *ibid.*, 1718. 14^o *Amadis*, 1^{re} édition imprimée, Paris, 1684 ; 2^e *idem*, gravée, *ibid.*, 1711. 15^o *Roland*, 1^{re} édition, Paris, 1685 ; 2^e *idem*, gravée, *ibid.*, 1709. 16^o *Le Temple de la Paix*, ballet, Paris, 1685, imprimé. 17^o *L'Idylle de la Paix et l'Églogue de Versailles*, partition imprimée, Paris, 1685. 18^o *Armide*, première édition imprimée, Paris, 1686 ; 2^e *idem*, gravée, *ibid.*, 1710. 19^o *Acis et Galatée*, partition imprimée, sans date, mais vraisemblablement publiée en 1687. On y trouve le portrait de Lully, gravé par Bonnard.

LULLY (LOUIS DE), fils aîné du précédent, né à Paris le 4 août 1664, eut après la mort de son frère Jean-Louis la charge de surintendant et de compositeur de la chambre du roi. Par un acte de cession du privilège de l'Opéra en 1715, on voit qu'il vivait encore; l'époque précise de sa mort est ignorée. Il écrivit avec son frère Jean-Louis la musique de l'opéra *Zéphire et Flore* (en 5 actes), qui fut représenté le 22 mars 1688. En 1690, il donna avec son frère Jean-Baptiste *Orphée*, en 5 actes, qui eut peu de succès. Trois ans après, il fit représenter *Alcide ou le Triomphe d'Hercule*, dont il avait composé la musique en société avec Marais. Enfin il donna au mois d'octobre 1695, avec Colasse, le *Ballet des saisons*, en quatre entrées. Dans le voyage de la cour à Fontainebleau, en 1705, il fit exécuter devant le roi une cantate intitulée : *Le Triomphe de la Raison*.

LULLY (JEAN-BAPTISTE DE), deuxième fils du célèbre compositeur, naquit à Paris au mois d'août 1665. Élève de son père pour la musique, il fit des études littéraires et théologiques au séminaire de Saint-Sulpice. Louis XIV lui donna l'abbaye de Saint-Hilaire, près de Narbonne, ce qui n'empêcha pas qu'il eût une pension sur l'Opéra, après la mort de son père. Il mourut à Saint-Cloud le 9 juin 1701. Avant d'entrer au séminaire, il avait composé avec son frère Louis la musique d'*Orphée*, opéra en trois actes, qui fut représenté en 1690. On cite aussi de sa composition quelques cantates et des symphonies.

LULLY (JEAN-LOUIS DE), troisième fils de Jean-Baptiste, fut baptisé à l'église de Saint-Roch le 24 septembre 1667. Désigné pour la survivance des places que son père occupait à la cour, il n'en jouit pas longtemps après le décès de celui-ci, car il mourut à l'âge de vingt et un ans, le 28 décembre 1688, et fut inhumé le lendemain aux Petits-Pères. On ne connaît de sa composition que l'opéra-ballet de

Zéphire et Flore, qu'il fit en société avec son frère Louis, et qui fut représenté le 22 mars 1680.

LUMP (F.), organiste à Fribourg vers 1820, est connu par les ouvrages suivans : 1^o Préludes pour l'orgue, 1^{re} et 2^{me} parties. Fribourg, Herder. 2^o Recueil de préludes et de finales pour l'orgue, suivi de pièces faciles. *ibid.*

LUND (JEAN), pasteur luthérien à Tondern, dans le duché de Schleswig, naquit à Flensbourg en 1658, et mourut en 1686. On a de lui un livre intitulé : *Alte jüdische Heilighümer, Gottesdienste und Gevohnheiten des ganzen levitischen Priesterthums* (Antique sanctuaire judaïque, cérémonies et coutumes religieuses de tout le ministère des lévites), dont la deuxième édition, publiée par Mühlis, a paru à Hambourg, en 1758. in-fol. Lund y traite, dans les chapitres 4^{me} et 5^{me} du 4^{me} livre, des instrumens et du chant des lévites.

LUND (DANIEL), savant suédois, né en 1666, fut professeur de langues orientales à Obo et à Upsal, puis évêque de Strenghnès. Il mourut le 25 décembre 1747, à l'âge de quatre-vingt-un ans. Parmi les nombreuses dissertations académiques qu'il a publiées, on en trouve une intitulée : *De musica Hebræorum ant.*, Upsal. 1707, in-8^o.

LUND (CHRÉTIEN-ERNEST), né dans un village près de Glückstædt en Danemark, le 13 mars 1685, étudia la théologie à Wittenberg; fut ensuite professeur au collège de Flensbourg, puis, en 1712, diacre dans la même ville, et enfin conseiller du consistoire et prévôt de la ville, où il mourut le 21 janvier 1767. On a de lui une dissertation intitulée : *Oratio de requisitis bonæ cantoris*, Flensbourg, 1759.

LUNEAU DE BOISJERMAIN (PIERRE-JOSEPH-FRANÇOIS), littérateur médiocre, connu par un commentaire sur Racine, est né à Issoudun en 1752. Après avoir achevé ses études au collège de Bourges, dirigé par les jésuites, il entra dans leur

société; mais bientôt dégoûté de l'état qu'il avait embrassé, il le quitta et vint s'établir à Paris, où il se livra d'abord à des spéculations de librairie qui ne furent point heureuses. Il passa le reste de sa vie dans l'obscurité et mourut le 25 décembre 1801. Parmi ses écrits, on remarque un *Almanach musical* dont il a paru trois années, en quatre parties, 1781-85, 4 vol. in-12; c'est un recueil fait sans discernement et sans connaissance de l'art.

LUPACCHINO (BERNARD), compositeur de l'école romaine, dans le seizième siècle, succéda à Paul Animuccia comme maître de chapelle de Saint-Jean-de-Latran. M. l'abbé Baini nous apprend, d'après les registres de cette église, que le chapitre lui accorda *six écus* pour le délivrer de la poursuite de ses créanciers; mais que son congé lui fut donné en 1555, parce qu'il faisait souvent des excès d'intempérance, après avoir terminé son service à l'église. Ce fut Palestrina qui lui succéda dans son emploi. Lupacchino fut un musicien de beaucoup de mérite. Pitoni dit de lui, dans ses notices manuscrites sur les compositeurs, qu'il était excellent maître de chant, et qu'il avait écrit de bons solfèges et des *ricercari* à deux voix. On connaît sous son nom : 1^o *Madrigali à quattro voci*, Lib. 1, Venise, 1546. 2^o *idem*, Lib. II, *ibid.*, 1549. 3^o *Madrigali a 5 voci*, Lib. 1, Venise, 1547, in-4^o. Dans une collection publiée à Venise, par Gardane, en 1559, on trouve aussi des madrigaux de ce musicien.

LUPI. Beaucoup de recueils de compositions du seizième siècle renferment des morceaux sous ce nom. Il paraît que trois musiciens, ou au moins deux, l'ont porté. Quelquefois les désignations sont assez claires pour qu'ils ne soient point confondus; ainsi, l'un est appelé *Lupus Lupi*, un autre, *Jean Lupi*, et un troisième, *Didier Lupi*. Peut-être les deux premiers ne sont-ils qu'une seule et même personne à laquelle on donnait ou le sobriquet de *Lupus* (Loup), ou son prénom. Du moins

il est certain que les artistes désignés ainsi vivaient vers 1550. Quant à *Didier Lupi*, il paraît avoir brillé un peu plus tard, car ses compositions ont été publiées depuis 1548 jusque vers 1575. Mais en plusieurs endroits on ne trouve pour indication que le nom seul de *Lupi*; et dans ce cas, il est impossible de décider auquel des trois musiciens appartient le morceau. Didier Lupi est nommé dans le prologue du quatrième livre de Rabelais parmi les musiciens français qui eurent de la célébrité vers le milieu du seizième siècle. Les renseignements fournis sur lui par son contemporain Duverdiér, dans sa *Bibliothèque*, sont dénués d'intérêt. Hermann Finck cite *Lupus Lupi* avec éloge dans sa *Practica musica*.

Les anciens volumes manuscrits des archives de la chapelle pontificale à Rome, contiennent des messes de Jean Lupi. Il y a aussi trois de ses motets dans la collection intitulée : *Motetti del Frutto*, Venise, 1544, in-4^o. On trouve de *Lupus Lupi* le motet *Paris quem ego dabo* dans les *Motetti del Fiore*, Venise, 1552. Le motet *Hierusalem luge*, qui se trouve dans le huitième livre des *Musicales motetos quatuor, quinque, vel sex vocum* (Parisii, P. Attaignant, 1534, in-4^o obl.) est vraisemblablement de lui : il est désigné par le nom de *Lupus*. Dans les *Concentus quatuor, quinque, sex et octo vocum*, de Salbinger (Augsbourg, 1545), il y a aussi des motets de *Lupus Lupi*, dont on trouve également quelques compositions parmi les manuscrits de la chapelle pontificale.

Les compositions connues sous le nom de Didier Lupi sont : 1^o *Chansons spirituelles de Guillaume Guerret mises en musique à quatre parties*, Lyon, 1548, in-4^o. La deuxième édition de ce recueil a été publiée à Paris, chez Nicolas Duchemin, en 1571. 2^o *Trente psalmes de David à 4 voix*, Lyon, 1549, in-4^o. Dans le deuxième livre du *Recueil des recueils de chansons composées à quatre*

parties par plusieurs auteurs (Paris, Adrien Le Roy et Robert Ballard, 1564, in-4°), on en trouve deux sous le nom de *Luppi*.

LUPI (MARIO), chanoine et *primicerio* de l'église cathédrale de Bergame, camerier d'honneur du pape Pie VI, naquit à Bergame d'une famille noble en 1710. Il fit ses études dans sa ville natale et au collège Cerasoli à Rome, et acquit par ses travaux littéraires la réputation d'un homme savant. Il mourut dans sa patrie le 7 novembre 1789. On connaît de lui, en manuscrit, une *Dissertazione intorno al suono*.

LUPOT (NICOLAS), luthier distingué, naquit en 1758 à Stuttgart, où son père, Français de naissance, exerçait la même profession. Celui-ci quitta la capitale du Wurtemberg lorsque son fils eut atteint l'âge de neuf ans, et alla se fixer à Orléans. C'est dans l'atelier qu'il y établit que le jeune Lupot étudia les principes de la facture des instrumens à archet, et qu'il y acquit des connaissances étendues. En 1794, il s'éloigna d'Orléans, pour aller s'établir à Paris. Aucun luthier de son temps n'avait étudié avec autant de soin les proportions, les qualités des instrumens anciens, et ne les connaissait aussi bien. Stradivari était devenu particulièrement son modèle, à cause de la perfection de ses formes : c'est sur les patrons des beaux instrumens de cet artiste que Lupot construisit lui-même de très-bons violons et des basses estimées. Il prenait quelquefois plaisir à choisir des bois convenables pour la construction d'un quintette complet, composé de deux violons, deux altos et violoncelle, et à donner à ces instrumens une analogie parfaite pour la qualité des sons. Quelques amateurs ont eu de ces collections d'instrumens devenues rares aujourd'hui. Lupot excellait aussi dans la restauration des anciens instrumens de prix, se bornant à y faire ce qui était nécessaire. Il avait recueilli sur la facture des anciens luthiers et les qualités de

leurs instrumens un certain nombre d'observations qu'il confia à l'abbé Sibire, et qui servirent de matériaux à celui-ci pour son livre intitulé : *La Chélonomie ou le parfait Luthier* (V. SIBIRE). Lupot est mort à Paris, le 15 août 1824. Son gendre et son meilleur élève M. C. F. Gand, a conservé ses principes dans la construction des instrumens à archet.

LUPUS (CHRÉTIEN). Voyez WOLF.

LUSCINIUS (OTHMAR), dont le nom allemand était NACHTGALL (Rossignol), naquit à Strasbourg en 1487. Après avoir fait ses études dans cette ville, à Paris, à Louvain, à Padoue et à Vienne, il retourna dans sa patrie en 1514. Pendant son séjour à Vienne, il avait reçu des leçons de musique de Hoffsheimer, organiste de l'empereur, à qui il a accordé de grands éloges dans un de ses ouvrages. Lui-même y fit des cours de cette science, et eut un grand nombre d'élèves. Il remplit ensuite les fonctions de prédicateur à l'église de Saint-Maurice d'Augsbourg, et de lecteur de littérature grecque chez les Bénédictins de Saint-Ulrich et Afra. Le goût de la littérature et des arts le ramena en Italie en 1517, et on le retrouve à Rome en 1520. Lui-même nous apprend qu'il a fait de longs voyages ; qu'il a demeuré quelque temps en Turquie, puis qu'il a parcouru presque toute l'Europe et une partie de l'Asie ; enfin, qu'il a fait un long séjour en Hongrie et dans la Transylvanie. De retour à Strasbourg, il y fut pourvu d'un canonicat à l'église de Saint-Étienne en 1522. Ami des Fugger, riches banquiers d'Augsbourg, il obtint aussi par leur crédit un bénéfice qu'il abandonna en 1526 pour se retirer à Bâle, où il eut l'emploi de prédicateur ; mais les progrès de la réforme l'obligèrent à s'éloigner de cette ville, et il se retira à Fribourg en Brisgaw, où il partagea l'appartement d'Érasme. Son caractère difficile et les sarcasmes qu'il lançait souvent contre ses meilleurs amis, le brouillèrent bientôt avec cet homme illustre. Il retourna à

Strasbourg, où l'on croit qu'il mourut en 1555, mais certainement à tort, car l'épître dédicatoire de sa *Musurgia* est datée de Strasbourg 1556. On a de Luscinius de bonnes éditions grecques et latines de quelques-uns des auteurs classiques, et deux livres sur la musique. Le premier de ceux-ci a pour titre : *Institutiones musicæ a nemine unquam prius pari facilitate tentatæ*, Strasbourg, 1515, in-4°. C'est dans la préface de ce livre que Luscinius nous apprend qu'il a enseigné la musique à Vienne, avec succès. Le second livre que nous lui devons sur la musique est intitulé : *Musurgia seu praxis musicæ, illius primo quæ instrumentis agitur certa ratio, ab Ottomaro Luscinio Argentino duobus absoluta. Ejusdem de concentus polyphoni, id est, ex plurifariis vocibus compositi, canonibus, Libri totidem*, Strasbourg, 1556, in-4° oblong de 102 pages. Une deuxième édition du même livre a été publiée également à Strasbourg, en 1542, in-4° obl. L'une et l'autre sont rares ; cependant elles ne sont pas introuvables, comme l'a cru Gerber, car j'en connais des exemplaires dans beaucoup de grandes bibliothèques, et moi-même j'en possède des deux éditions. La *Musurgia* de Luscinius offre beaucoup d'intérêt par les figures et les descriptions de la plupart des instrumens en usage à la fin du quinzième siècle, et au commencement du seizième.

LUSITANO (VINCENT), musicien du seizième siècle, né à Olivença, en Portugal, vivait à Rome en 1551. Il y a lieu de croire que le nom sous lequel il est connu, n'était pas celui de sa famille, mais plutôt une désignation de sa nation, parce qu'il était Portugais (*Lusitano*) de naissance. Au surplus, je n'ai aucun renseignement à cet égard, et mon opinion n'a que le poids d'une simple conjecture. Forkel l'appelle *Vicente*, d'après Machado ; mais *Vicente* ou *Vincenzo* ne sont évidemment que le prénom. Une discussion s'était élevée entre ce musicien et D. Nicolas Vi-

centino (*V.* ce nom) sur ce que celui-ci prétendait qu'aucun musicien compositeur ne savait en quel genre était la musique qu'il écrivait ; ce qu'il offrait de prouver ; V. Lusitano soutenait, au contraire, que tout bon musicien connaissait le genre de la musique qu'il écrivait ou qu'il chantait. Le pari fut de deux écus d'or, et les adversaires choisirent Bartholomé Escobedo et Ghiselin Dankerts, chantres pontificaux, pour juges de leur différend. Après avoir remis par écrit leurs propositions aux arbitres, ils plaidèrent tous deux en faveur de leur opinion, le 7 juin 1551, dans la chapelle du Vatican, en présence de tous les chantres de la chapelle pontificale, et de plusieurs personnages éminens. Vicentino fut condamné à payer les deux écus, et les juges déclarèrent que Vincent Lusitano avait prouvé qu'il entendait bien en quel genre était la musique qu'on exécutait communément. Arteaga qui a parlé de cette discussion dans ses *Rivoluzioni del teatro musicale italiano* (t. 1, pag. 222), n'a pas compris l'état de la question. M. l'abbé Baini rapporte en détail toute cette affaire (*Memor. Istor. Crit. della vita e delle Opere de Giov. Pierl. da Palestrina*, t. 1, n° 424), d'après des pièces authentiques et originales qui existent dans la chapelle pontificale. On a de V. Lusitano un petit traité de musique intitulé : *Introduttione facilissima, e novissima, di canto fermo, figurato, contraponto semplice, e inconcerto. Con regole generali per far fughe differenti sopra il canto fermo a 2, 3 e 4 voci, e compositioni, proportioni, generi diatonico, cromatico, enarmonico*, Rome, Antoine Blado, 1555, in-4° de 86 pages, avec le portrait de l'auteur. Il y a une deuxième édition : *In Venetia, appresso Francesco Rampazetto*, 1561, in-4° de 25 feuillets doubles. Tout ce qui concerne les fugues, ou plutôt les imitations et les genres, dans ce petit écrit, depuis la page 17 jusqu'à la page 25, de la deuxième édition, est digne d'intérêt et contient de

fort bonnes observations qu'on chercherait vainement dans d'autres ouvrages. Une traduction portugaise du livre de Lusitano, par Bernard de Fonseca, a été publiée à Lisbonne, en 1605.

LUSTIG (JACQUES-GUILLAUME), organiste à l'église Saint-Martin de Groningue, naquit à Hambourg, le 20 septembre 1706. Élève de son père, organiste de l'église Saint-Michel dans cette ville, il fit de si rapides progrès, qu'à l'âge de dix ans il pouvait déjà remplacer son maître dans ses fonctions, et lorsque celui-ci mourut, il obtint sa place, quoiqu'il ne fût âgé que de seize ans. Il étudia alors la théorie de la musique et la composition, sous la direction de Mattheson, et apprit de Telemann tout ce qui concernait la pratique de l'art. La fréquentation des théâtres et des concerts forma son goût. L'illustre J. S. Bach, qu'il eut occasion d'entendre, devint son modèle pour l'orgue. En 1728, il concourut à Groningue pour la place d'organiste de Saint-Martin, et l'obtint. Six ans après, il fit un voyage à Londres, pour entendre les opéras de Handel et les célèbres chanteurs italiens de cette époque. De retour à Groningue quelques mois après, il ne s'en est plus éloigné depuis lors. Lorsque Burney visita cette ville en 1772, Lustig y remplissait encore ses fonctions d'organiste avec talent, quoiqu'il fût âgé de soixante-six ans. Il y avait alors quarante-quatre années qu'il occupait sa place d'organiste. On n'a plus eu de renseignemens sur cet artiste après la publication du voyage musical de Burney ; on sait seulement qu'il vivait encore en 1776, car il donna dans cette année une traduction de voyages musicaux de Burney. Il avait alors 70 ans. Lustig a publié de sa composition : 1^o Six sonates pour le clavecin, gravées à Amsterdam, 2^o Suite aux amusemens de musique de Mahaut, consistant en vingt ariettes spirituelles et dix mondaines. Mais c'est surtout comme écrivain sur la musique qu'il s'est fait connaître avantageusement. Parmi ses travaux

en ce genre, on remarque : 1^o *Inleyding tot de musikkunde, uit klaare onweder-sprekelyke gronden, de innerlyke geschapenheit, de oorzaken van de sonderbaare uitwerkselen, etc.* (Introduction à la connaissance de la musique), Groningue, 1751, in-8^o. Il y a une deuxième édition perfectionnée de ce livre, Groningue, 1771, in-8^o. Dans le catalogue de la bibliothèque Van Hulthem, on en indique (n^o 9800) une édition d'Amsterdam 1758 ; mais j'ai vérifié l'exemplaire : c'est la première édition dont on a changé le frontispice. Ce traité est purement théorique : Lustig y fait preuve de savoir et de philosophie. 2^o *Musykaale spraakkonst, of Duidelyke aanwyzing en verklaring van allerhande weetenswaardigedingen, die in de geheele musykaale praktyk tot eenen grondstag kunnen verstrekken.* (Grammaire musicale, ou instruction et explication claire de toutes les choses dignes d'être sues, et qui peuvent servir de base à toute la pratique de la musique), Amsterdam, Olofsen, 1754, in-8^o. 3^o *Twaalf redeneeringen over nuttige musykaale onderwerpen, verhandelende :* 1^o *Algemeene beginselen, etc.* (Douze argumens sur des sujets de musique fort utiles, contenant : 1^o Principes généraux. 2^o Le vrai rapport des notes *ut, ré, mi*, etc. 3^o et 4^o Les tons fondamentaux des psaumes. 5^o Le bon emploi de la musique de chant. 6^o L'origine de l'art du chant. 7^o L'essence de la musique. 8^o Le goût musical. 9^o La poésie musicale. 10^o Un nouveau système des intervalles. 11^o et 12^o L'harmonie musicale et un traité complet des chants de l'église, enrichis de quelques supplémens qui font comprendre l'état actuel de la musique, avec 20 planches), Amsterdam, Olofsen, sans date (1756), in-8^o de 699 pag. avec une table générale. Cet ouvrage a paru sous la forme d'un journal, en 12 numéros, de mois en mois. Il est écrit en dialogues, et renferme des choses fort bonnes et très-curieuses. Dans le numéro 10, on trouve

la description du piano de Bartholomé Cristofali, avec la figure du mécanisme, traduite de l'italien, de Maffei.

Lustig a aussi traduit en hollandais plusieurs bons ouvrages relatifs à la musique, et les a enrichis de notes savantes et érudites, entre autres : 1^o L'essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte par Quantz, sous ce titre : *Grondig onderwys der dwarsfluit*, etc., Amsterdam, 1754, in-4^o. 2^o La *Musico-Theologia* de J. M. Schmidt, intitulée : *Musico-Theologia, of stigtelijke toepassing van musikaale waarheden*, Amsterdam, Olofsen, sans date (1756), in-12, de 261 pages et 3 tables des passages de l'écriture, des auteurs et des matières. 3^o *L'Organum Groningense redivivum*, de Werkmeister, etc. 4^o L'introduction à l'art de jouer du clavecin, de Marpurg, sous ce titre : *Aanleiding tot het clavierspielen*, Amsterdam, Olofsen, 1760, in-4^o. 5^o La méthode de violon de Wodiczka (Voyez ce nom), intitulée : *Korte Instructie voor de viool*, etc., Amsterdam, Olofsen, 1757. 6^o La méthode de flûte de Mahaut. 7^o Les voyages musicaux de Burney, sous ce titre : *Dagboek van zyne muzikaale reize door Frankryk, Italien en Duitschland*, Groningue, 1776, in-8^o. On a aussi de Lustig des notices sur 146 musiciens, insérées dans le deuxième volume des lettres critiques de Marpurg ; le plus grand nombre est sans intérêt ; mais il y en a quelques-unes qui fournissent des renseignements utiles, particulièrement sur des artistes hollandais.

LUTGERT (F.-H.), musicien à Hambourg, vivait à la fin du dix-huitième siècle. Il a fait graver de sa composition : 1^o Douze chansons allemandes, avec accompagnement de piano, Hambourg, 1797. 2^o Six variations sur l'air : *Contre les chagrins de la vie*, pour piano, op. 2,

ibid., 1798. 3^o Journal de musique de piano extrait des meilleurs opéras allemands et français, Hambourg, Meyer. 4^o Huit variations pour le piano sur un air allemand, *ibid.*, 1801.

LUTHER (MARTIN), célèbre réformateur, naquit le 10 novembre 1484 à Eisleben, dans le comté de Mansfeld, en Saxe. Il commença ses études à Mansfeld, les continua à Eisenach, et alla les terminer à Erfurt, où il fut gradué maître de philosophie en 1505. Il se destinait alors au barreau ; mais la mort funeste d'un ami tué à ses côtés, par un coup de tonnerre, frappa son imagination d'une terreur qui le conduisit à s'enfermer au couvent des Augustins d'Erfurt. Il y fit profession, et bientôt il s'y distingua par son éloquence et son savoir. L'histoire des circonstances et des motifs qui le conduisirent à sa doctrine de la réformation n'appartient pas à cet ouvrage : on la trouve dans tous les dictionnaires biographiques. Luther mourut à Eisleben, le 18 février 1546. Il fut inhumé avec pompe dans l'église du château de Wittenberg.

Luther n'était pas seulement théologien ; il cultivait aussi avec succès la poésie et la musique. La nature l'avait donné d'une belle voix, et d'un goût passionné pour le chant et pour l'harmonie. Encore enfant, il apprit les éléments de l'art au collège de Mansfeld ; à Magdebourg, il continua ses études musicales, et à Eisenach il fut admis au chœur de l'église. Il a laissé des témoignages non équivoques de son amour pour la musique dans deux lettres, dont la première, adressée au compositeur Louis Senfel (V. ce nom), est datée de Cobourg, le 4 octobre 1530 ¹, et dont l'autre, intitulée *Encomium musices*, a été écrite à Wittenberg, en 1538 ². « La musique » (dit-il) gouverne le monde ; elle rend « les hommes meilleurs ; elle adoucit leurs

¹ Elle a été publiée dans la collection des lettres de Luther, par François Budee, p. 213. Forkel l'a donnée aussi dans son almanach musical pour l'année 1784, pag. 167 et suiv.

² On trouve cette lettre dans ses œuvres, t. VIII, p. 140 de l'édition de Jena. Werkmeister l'a insérée dans son livre : *Wurde, Gebrauch und Misbrauch der selten Musikkunst*, 1694, in-4^o p. 36. Enfin on la trouve

« mœurs. La musique est le meilleur soutien des affligés ; elle rafraîchit l'âme et la rend à la félicité. On ne peut mettre en doute (ajoute-t-il, dans un autre endroit) que les esprits sensibles à la musique ensermentent le germe de toutes les vertus ; mais ceux qu'elle ne peut toucher, je ne puis mieux les comparer qu'à des morceaux de bois ou de pierre. La jeunesse doit être élevée dans cet art divin, qui rend les hommes meilleurs ; enfin la musique est nécessaire dans les écoles, et je ne considère pas comme un instituteur celui qui ne sait pas chanter. »

Bien qu'il ne fût pas un savant musicien, Luther possédait des connaissances assez étendues dans la musique pour cultiver cet art avec fruit. Non-seulement il était en état de chanter des chorals à première vue, mais il pouvait lire avec facilité toute espèce de musique. Il consacrait à cet art toutes les soirées qu'il passait au milieu de ses enfants et de ses amis. Ils chantaient alors de beaux motets de Senfel, de Josquin et d'autres grands maîtres : Luther faisait venir pour les exécuter des musiciens exercés, et organisait chez lui de petits concerts.

« À moins de se montrer injuste (dit le pasteur Rambach, dans son excellent livre intitulé : *De l'influence de D. Martin Luther sur le chant d'église* ¹ : on est forcé d'avouer que personne n'était plus apte que Luther à organiser noblement et d'une manière utile le chant religieux et le service divin. Réunissant l'imagination à la sensibilité, la persévérance à l'amour du peuple, le goût et la connaissance théorique et pratique du chant à beaucoup d'autres qualités qui se rencontrent rarement ensemble, il était plus capable qu'aucun autre de

« faire pour le chant d'église ce qu'il fit en effet. »

Dans sa liturgie, il insiste sur la nécessité de retrancher les antiennes et cantiques de la Vierge, l'offertoire, les chants de vigile et de la messe des morts, qu'il considérait comme contraires à l'esprit évangélique. Les proses furent aussi supprimées par lui ; il les estimait peu, et les considérait comme ne faisant point essentiellement partie du culte. En général, il ne conserva des anciennes pièces de chant que ce qui contenait les louanges de l'Éternel, et l'expression de la reconnaissance pour ses bienfaits.

Luther ne fit pas disparaître absolument les chants latins de l'office divin, il n'approuvait même pas ceux qui le firent ; mais, en beaucoup d'endroits il remplaça par de simples chorals en langue vulgaire, en faveur du peuple, des pièces plus longues et plus difficiles. Au reste, il n'y eut point en cela d'innovation ; car Mélanchton a fort bien remarqué, dans son *Apologie de la confession d'Augsbourg*, que l'usage du chant en allemand par le peuple, dans le culte, est fort ancien. M. Henri Hoffmann a prouvé, dans son intéressante *Histoire des chants d'église jusqu'au temps de Luther* ², que ces chants existaient avant le douzième siècle, et en a rapporté des exemples.

Convaincu de la nécessité d'une réforme dans le chant d'église, et voulant surtout lui donner une assez grande simplicité pour que le peuple pût lui-même chanter les psaumes et les cantiques dans l'office divin, il choisit dans les anciennes mélodies religieuses du culte catholique celles qui répondaient à ses vues, et composa lui-même d'autres chants, devenus des modèles qu'on a imités depuis lors. Les chants anciens qu'il conserva sont ceux des hym-

dans la Bibliothèque musicale de Mitzler, t. 1, p. 50 ; dans le livre de Winter intitulé *De cura principum et magistratum piorum intueudo et conservando cantu ecclesiastico* ; et dans le petit volume de M. F. A. Beck, qui a pour titre : *Dr. Martin Luther's Gedanken ueber Musik* (Opinions de Martin Luther concernant la

musique), p. XXI. J. C. S. Kieffhaber a aussi publié la lettre à Senfel, avec des notes, à Munich, en 1817.

¹ *Ueber Dr. Luther Verdienste um den Kirchen-sang*, etc. Hambourg, 1813.

² *Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luther's Zeit*. Breslau, 1832. in 8o.

nes qu'il traduit du latin; ainsi la mélodie du cantique *Der du bist drei in Ewigkeit*, etc., est la même que celle de *O beata lux trinitas*; celles de *Christum Wir sollen loben schen*, et de *Komm, Gott schöpfer, heiliger Geist*, sont les mêmes que celles de *Veni Creator spiritus*, et de *Ortus cardine*. A l'égard des hymnes *Veni Redemptor* (nam *Komm der heiden Heiland*) et *Te Deum Laudamus* (*Herr Gott, dich loben Wir*), Luther y fit de notables changemens. Les chants composés par Luther se divisent en deux classes : 1^o Ceux des traductions en prose de la Bible; 2^o Ceux des cantiques versifiés. Les premiers se distinguent par une mélodie simple, plusieurs syllabes étant placées sur la même intonation, ce qui leur donne de l'analogie avec l'ancienne psalmodie. Des modulations plus variées, plus fortes, plus expressives, caractérisent au contraire la seconde classe. Parmi les chants de la première classe, on remarque particulièrement ceux que Luther composa à Wittenberg, pour la messe allemande, et qu'il publia d'abord dans sa liturgie, en 1516, puis dans sa *Formula missæ et communionis pro ecclesiâ* (Wittenberg, 1525, 2 vol. in-4^o). Les principaux sont : 1^o Deux chants différens pour l'épître; 2^o Celui de l'évangile; 3^o Le *Pater* (*Vater unser*). A l'égard des cantiques de Zacharie, de Siméon, de Marie, et des litanies allemandes attribués à Luther, il n'est pas certain qu'ils lui appartiennent. L'épître et l'évangile ne se chantaient plus; on les récitait simplement. Les autres chants ont été conservés dans la partie de l'Allemagne où les formes de la messe et l'usage de la musique pendant l'office divin existent encore.

La seconde classe des compositions est plus intéressante, et par elle-même, et parce qu'elle est encore en usage dans les temples de l'Allemagne protestante. On n'est pas d'accord sur le nombre de can-

tiques dont les mélodies lui appartiennent. Türk n'en compte que seize, dans son livre *Des principaux devoirs d'un organiste* ; d'autres le portent jusqu'à vingt, et même davantage. Mais il en est plusieurs qu'on lui a attribués, et qui ne sont point de lui : tels sont les cantiques *Mensch, willst du leben* etc.; *Dies sind die heil'gen*, et *Jesus Christus, unser Heiland*, etc. Nous blions pas que lui-même dit dans la préface de sa liturgie, publiée en 1557 : « L'hymne *Nu last uns den Lieb begra-ben*, qu'on chante aux funérailles, porte mon nom, mais elle n'est pas de moi. Si je la renie, ce n'est pas que je ne la trouve excellente; mais elle est de Jean Weiss, et je ne veux pas m'approprier son ouvrage. » Suivant les meilleures autorités et les livres de mélodies chorales publiés vers le milieu du seizième siècle, Luther paraît être auteur de celles-ci : 1^o *Nun freut euch, lieben Christen gemein*, etc.; 2^o *Christ lag in Todesbanden*; 3^o *Ein neues Lied wir haben an*, etc.; 4^o *Aus tiefer Noth schrei Ich zu dir*, etc.; 5^o *Ach Gott, vom Himmel sieh darein*, etc.; 6^o *Es woll' uns Gott genädig seyn*, etc.; 7^o *Wir glauben all' an einen Gott*, etc.; 8^o *Mit Fried' und Freund' Ich fahr' dahin*, etc.; 9^o *Jesaia, dem Propheten*, etc.; 10^o *Wohl dem, der in Gottesfurcht steht*, etc.; 11^o *Jesus Christus, unser Heiland*; 12^o *Es spricht der unweisen Mund*; 13^o *Wær' Gott nicht mit uns diese Zeit*; 14^o *Verleih uns Frieden gnädiglich*, etc.; 15^o *Ein feste Burg ist unser Gott*, etc.; 16^o *Vom Himmel hoch da komm Ich*, etc.; 17^o *Vater unser im Himmelreich*, etc.; 18^o *Christ unser Herr*, etc.; 19^o *Erhalt uns, Herr*; 20^o *Sie ist mir Lieb*, etc.

Si l'on a attribué à Luther des mélodies de cantiques qui ne lui appartiennent pas, il ne faut pas imiter l'auteur de *la Harpe de Sion* ² qui lui dispute, non-seulement

¹ Von den wichtigstein Pflichten eines Organisten, etc. Halle, 1787, in-8^o

² Die Sions-Harpe oder Abhandlung über das Wesen, die Geschichte und die Literatur der Kathol. Kirchenorgel.

les cantiques *Wir glauben all' an einen Gott*, etc., *Verleih uns Frieden gnädiglich*, etc., mais qui prétend que la mélodie *Ein feste Burg ist unser Gott* n'est que l'hymne du culte catholique *Exultet cœlum laudibus*; que celle de *Nun freut euch, lieben Christen gmein* est semblable au chant *Fortem virili pectore*; que *Erhalt' uns, Herr, bei deinem Wort* est sans aucun changement l'hymne *Jesu corona virginum*, et qu'il en est de même de plusieurs autres. Cependant un examen attentif ne fait découvrir entre ces morceaux que de faibles analogies. A ceux qui prétendent contester à Luther la composition des mélodies de ses cantiques, et qui affirment que toutes ces mélodies sont l'ouvrage de J. Walther, de Conrad Rupf, de Martin Agricola, de Senfel, de Henri Isaak, de Georges Rhaw, de Thomas Stelzer et d'autres, on peut opposer le témoignage de Jean Walther lui-même, qui, dans la préface de son *Cantional*, s'exprime ainsi : « Il y a quarante ans, lorsqu'il (Luther) voulut établir la messe allemande à Wittenberg, il écrivit au prince Jean, de glorieuse mémoire, pour que son professeur de chant, Conrad Rupff, et moi vinssions à Wittenberg, afin de se concerter avec nous sur la musique chorale. Il employa le huitième ton pour l'épître, et le sixième pour l'évangile, en disant : *Les paroles de Jésus-Christ étant remplies de douceur, nous consacrerons le sixième ton à l'évangile; et saint Paul étant un apôtre austère, nous emploierons le huitième ton pour l'épître*. Il composa aussi la musique des épîtres, des évangiles, du *Qui pridie*, me la chanta et me demanda mon avis. Il me retint pendant près de trois semaines à Wittenberg, occupé à écrire la musique de ses évangiles, de ses épîtres, jusqu'à ce que la première messe allemande eût été célébrée dans les paroisses. Je fus obligé de les écouter attentivement, d'en emporter une description à Torgau, et de la présenter au prince de la part du

« docteur. Il entreprit de composer des vêpres pour la jeunesse, et il écrivit à cet effet de beaux cantiques allemands, qu'il entremêla cependant d'anciens cantiques latins; etc. » Ce témoignage est irrécusable, et démontre que Luther est réellement auteur du chant de quelques unes des mélodies de l'ancien *Choralbuch*, quoiqu'il soit certain que beaucoup d'autres ont été composés par J. Walther, C. Rupff, G. Rhaw, J. Agricola, Speratus, Stelzer, Dietrich, et d'autres anciens musiciens allemands.

La première édition du *Choralbuch* (livre choral) fut publiée à Wittenberg en 1524; elle ne contenait que huit mélodies de Luther. Il en parut une autre plus étendue en 1525. J'en possède une fort rare intitulée *Enchiridion geistlicher Gesenge und Psalmen für die Leien, mit viel andern zuuort gebessert*. Petit in-8^o carré de sept feuilles. A la fin du volume, on lit : *Gedruckt durch Michael Blum, 1528* (sans nom de lieu). Ce livre contient quelques psaumes, les cantiques, les vêpres, matines, complies, litanies et la messe allemande, avec les mélodies gravées sur des planches de bois, l'indication de celles qui sont tirées de l'antiphonaire et du graduel romain, et les noms des auteurs des chants allemands : parmi ceux-ci on remarque celui de Luther aux cantiques *Nun freut euch, lieben Christen gmein*, etc.; *Jhesus Christus unser Heiland*, et à sept autres. Il y a aussi une autre mélodie sur *Jhesus Christus unser Heiland*, indiquée comme l'ouvrage de Jean Huss, perfectionné par Martin Luther. Les éditions, plus ou moins augmentées, du livre choral se multiplièrent rapidement. J'en possède environ quarante, toutes du seizième siècle, en différens formats, et ce n'est pas à beaucoup près toutes celles qui ont été publiées. Elles ont toutes pour titres *Enchiridion geistlicher Gesenge*, ou *geistlicher Lieder D. Mart. Luther's*. Une des plus belles est celle qui a été donnée par Valentin Bapst, à Leipzig, en 1545.

in-8°, avec la musique bien imprimée, et le nom de Luther à tous les cantiques qui lui appartiennent. Toutes les pages sont encadrées de jolies vignettes, et l'on trouve en différens endroits de belles figures en bois. Les mêmes mélodies ont été adaptées à des traductions des cantiques et des psaumes dans les différens patois de l'Allemagne, et dans ses différens dialectes. J'en possède plusieurs en patois de Hambourg, de Magdebourg, de Berne, en langue dalmate, et même en bohème et en polonais. Tous ces livres de chant, qui portent le nom de Luther, sont antérieurs à 1580.

On peut consulter avec fruit, sur Luther et sur ses travaux dans la liturgie musicale des églises réformées, les ouvrages suivans, dont quelques-uns ont été publiés à l'occasion de la troisième fête séculaire de la réformation : 1° *Dr. J. G. W. Augusti de Hymnorum sacrorum debemus*, in *Historia dogmatum usu*, Breslau, 1817. 2° O. L. Rambach *Ueber Luther's Verdienste um dem Kirchengesänge* (Sur l'influence de Luther dans le chant d'église). Hambourg, 1815. 3° *Luther's Verdienste um Musik und Poesie von Knecht* (Influence de Luther sur la musique et la poésie, par Knecht), Ulm, 1817. 4° *Luther's Verdienste um die Musik von Müller* (Influence de Luther sur la musique, par Müller), Erfurt, 1817. 5° *Mortimer, Der Choralgesang zur Zeit der Reformation* (Le chant choral au temps de la réformation). Berlin, 1821, in-8°. 6° *Ueber die, zur Dreihundert jährigen Jubelsfeier, der Reformation erschienenen Schriften* (Sur les ouvrages publiés à l'occasion de la fête du troisième siècle de la réformation). Nuremberg, 1817. 7° *Index librorum ad celebranda sacra secularia reformationis ecclesiasticæ tertia, quos bibliotheca regia Berolin. comparavit jussu V. E. et J. ab Altenstein editus*, Berlin, 1821. 8° *Dr. Martin Luther's Gedanken über die Musik, von F. A. Beck* (Opinions de M. Luther concernant la musique, par M. Frédéric Adolphe Beck). Berlin, 1825.

in-8°. 9° Une suite de bons articles sur les auteurs des mélodies chorales de l'église réformée, dans les quatre premiers volumes de l'excellent écrit périodique publié à Breslau, par M. J. G. Hientzsch, sous ce titre : *Eutonia, eine hauptsächliche Musik-Zeitschrift*. J'ai puisé dans ces divers ouvrages les élémens de cet article.

LUTTICH (JEAN), compositeur allemand, né à Plauen, vécut au commencement du dix-septième siècle. Il a fait imprimer : 1° *Rosenthal oder neue artige Melodien mit lustigen politischen Texten auff 4 und 5 Stimmen*, Nuremberg, 1609, in-4°. 2° *Salus veneri musicales oder neue teutsche politische Gesänge, mit anmüngen Texten und Melodien von 4 und 5 Stimmen, auch lustige Intraden, Galliarden, und Paduanen mit 5 Stimmen* (Jeux d'esprit musicaux de Vénus, ou nouveaux chants allemands à 4 et 5 voix, etc). Leipsick, 1610, in-4°. 3° *Venus Glöcklein oder neue weltliche Gesänge* (Clochette de Vénus ou nouveaux chants profanes), Jéna, 1610, in-4°.

LUYR (ADAM), savant musicien du seizième siècle, naquit à Aix-la-Chapelle. Glaréan le vit dans sa jeunesse à Cologne, où il enseignait les mathématiques. On trouve dans le *Dodecachordon* du savant de Glaris (pag. 291) une chanson latine à trois voix, fort bien faite, et qui offre un curieux exemple de l'emploi des prolations parfaite et imparfaite.

LUYTON (CHARLES), bon organiste et compositeur de l'empereur Rodolphe II, vécut à Prague depuis 1577 jusqu'en 1611, époque où il mourut en cette ville, dans un âge avancé. On connaît de cet artiste : 1° Épigramme latine sur le blason des maisons nobles *Berka de Dub et de Lypa*, mise en musique, Prague, 1579. 2° *Madrigali a cinque voci*. Venise, 1582. 3° *Selectissimarum sacrarum cantionum sex vocibus compositarum, nunc primum in lucem editarum, fasciculus primus*. Pragæ, typis Georgii Nigrivi, anno 1605.

Ce recueil contient 29 motets à 6 voix. 4° *Opus musicum in Lamentationis Hieremie prophete*. Prague, Typis Georgii Nigrini, 1604. 5° *Collectio Missarum 7 vocum*. Pragæ, Typis Nicolai Straus, 1609. Cet ouvrage, dédié à l'empereur Rodolphe, a été réimprimé à Francfort-sur-le-Mein en 1611, in-fol. 6° *Popularis anni Jubilus, seu mantissa, a Georgio Bartholdo Pontono e Breitenberg scripta, et a Nobili clarissimoque Carolo Luyton, organista Cesaris ante paucos annos suavissima melodia exornata*. Francfort, 1595, in-4°.

LUZZASCO LUZZASCHI, célèbre organiste et compositeur du seizième siècle, naquit à Ferrare, et fut attaché en qualité de maître de chapelle à l'église cathédrale de cette ville et au service du duc Alphonse II. Il mourut à l'âge de soixante-deux ans, et fut inhumé dans l'église des Carmes. Claude Merulo le considérait comme le plus grand organiste italien de son temps, et Vincent Galilée l'a placé au nombre des quatre musiciens les plus distingués de cette époque. Pierre Pontio le cite, dans la deuxième partie de son *Dialogo ove si tratta della teoria e pratica di musica* (p. 49), comme auteur de *ricercari* excellens pour l'orgue ; j'ignore si ces pièces ont été publiées. On connaît de Luzzasco : 1° *Madrigali a quattro voci*, Naples, 1576. 2° *Madrigali a cinque voci*, lib. 1, Venise, 1575. 3° *Idem*, lib. 2, Ferrare, 1579. 4° *Idem*, lib. 3, *ibid.*, 1581. 5° *Idem*, lib. 4, *ibid.*, 1584. L'abbé Requeno cite Luzzasco Luzzaschi parmi

les musiciens du seizième siècle qui tentèrent de ressusciter le genre enharmonique des Grecs, et assure qu'il avait fait un clavecin dont le clavier était disposé de manière à pouvoir exécuter de la musique dans les trois genres, diatonique, chromatique et enharmonique (Voyez *Saggi sul ristabilimento del P arte armon.*, t. 2, p. 125).

LYCHOR (SAMUEL), savant ou littérateur suédois, a fait imprimer une dissertation académique intitulée : *Disputatio de intendendis sonis*. Hafniæ, 1695, in-8°.

LYSANDRE, citharède grec, naquit à Sicyone. Philochore, cité par Athénée (liv. 14, c. 9), dit qu'il changea le jeu de la cithare simple, en prolongeant les sons grêles, en sorte qu'il rendit les sons de cet instrument analogues à ceux de la flûte, c'est-à-dire, qu'il trouva les sons harmoniques ; invention dont Épigone propagea l'usage. Lysandre fut aussi le premier qui ôta aux instrumens appelés *Magadis* et *Sambuque*, l'espèce de son sifflant qu'on y remarquait auparavant. J'avoue que cette dernière partie du texte d'Athénée me paraît fort obscure ; il est difficile de se faire une idée juste du perfectionnement attribué à Lysandre.

LYSER (J. P.), peintre à Dresde, né dans cette ville, actuellement vivant, a fait imprimer dans la nouvelle gazette musicale de Leipsick (année 1834) des nouvelles musicales sur Doles, Mozart, Beethoven et Handel. Ces morceaux ont été imprimés séparément à Leipsick, 1835, in 8°.

M

MAASS (NICOLAS), facteur d'orgues dans le seizième siècle, au service du roi de Danemark, construisit à Stralsund, en 1545, un instrument de 45 jeux, à trois claviers et pédale, dont on trouve la disposition dans les *Syntagma* de Praetorius (t. II, op. 167).

MAASS (JEAN-GUEHARD-HONORÉ), professeur de philosophie, né à Krottorf, dans les environs de Halberstadt, le 26 février 1766, fut d'abord simple magister à Halberstadt, puis, en 1791, devint professeur de philosophie à Halle, où il est mort vers 1825. De bons ouvrages relatifs à la philosophie et aux mathématiques l'ont fait connaître avantageusement. Il n'est cité ici que pour quelques articles relatifs à la musique, imprimés dans différents journaux allemands. Les principaux sont : 1° *Sur la musique instrumentale*, dans la *Nouvelle bibliothèque des belles-lettres* (tom. 48, ann. 1791, pag. 1-40). 2° Supplément à l'article *Accent musical* de la *Théorie des beaux-arts* de Sulzer, inséré dans l'ouvrage *Sur les caractères des principaux poètes de toutes les nations*, par une société de savans (Leipsick, 1795, tom. II, n° 2). 3° *Sur les sons harmoniques* (dans la *Gazette musicale* de Leipsick, ann. XVII, p. 477). 4° Notice sur Türk (*ibid.*, t. XVI, p. 609). 5° De la représentation des sons par les chiffres (*ibid.*, t. XVII, p. 85, 105, 125). 6° Comparaison des rapports des sons (*ibid.*, p. 755). 7° De la perception des sons aigus (*ibid.*, tom. XVIII, p. 17). 8° Analyse de l'Essai de M. G. Weber sur une thèse générale de la musique (*ibid.*, t. XIX, pag. 637, 661; t. XX, p. 477).

MABILLON (JEAN), savant bénédictin de la congrégation de St.-Maur, naquit à Saint-Pierremont, village du diocèse de Reims, le 25 novembre 1652. Après avoir achevé de brillantes études au collège de

Reims, il entra au séminaire où il passa trois années; il n'en sortit que pour prononcer ses vœux à l'abbaye de Saint-Remi, au mois de septembre 1654. Ce n'est point ici le lieu d'examiner les travaux importants de ce savant homme : on en trouve l'indication et l'analyse dans les dictionnaires historiques généraux; je ne citerai que ses ouvrages qui renferment des objets relatifs à la musique 1° *De Liturgiæ gallicanæ libri tres*, Paris, 1685; *ibid.*, 1729, in-4°. Mabillon y traite de la musique d'église, dans la première partie, sous le titre de *Musicæ status*. 2° *Annales ordinis S. Benedicti, in quibus non modò res monasticæ sed etiam ecclesiasticæ historiæ non minima pars continetur*, Paris, 1715-59, 6 vol. in-fol. 3° *Acta Sanctorum ordinis S. Benedicti in sæculorum classes distributa*, Paris, 1668-1702, 9 vol. in-folio. On y trouve des renseignemens curieux sur l'histoire de la musique d'église. Mabillon est mort à l'abbaye de St.-Germain-des-Prés le 27 décembre 1707, à l'âge de soixante-quinze ans.

MABLY (GABRIEL BONNOT DE), frère de l'abbé de Condillac, naquit à Grenoble le 14 mars 1709, d'une famille du parlement de Dauphiné. Après avoir fait ses études au collège de Lyon chez les jésuites, il vint à Paris où le cardinal de Tencin, son parent, le fit entrer au séminaire de Saint-Sulpice; mais il ne tarda pas à se dégoûter des études théologiques qu'il abandonna pour se livrer à celle de l'histoire et du droit public. Sans autre ambition que celle de se faire un nom par ses écrits, et satisfait du médiocre revenu de 5.000 francs, qui composait toute sa fortune, il consacra sa vie entière à la composition de ses ouvrages. Il est mort à Paris le 25 avril 1785. Parmi des écrits d'un genre tout différent, on est étonné

d'en trouver un qui a peu de rapport avec ses autres travaux, et qui est intitulé : *Lettres à madame la marquise de P...* (Pompadour) sur l'Opéra, Paris, 1741, in-12 de 166 pages, réimprimé en 1752, in-12. C'est une poétique assez vague de ce genre de spectacle. Il la publia sous le voile de l'anonyme. L'abbé Goujot en a parlé avantageusement, sans en connaître l'auteur, dans sa *Bibliothèque française*, tom. III, p. 559. Cet opuscule n'a point été recueilli dans les diverses éditions complètes de Mably.

MACARI (JACQUES), compositeur dramatique, né à Rome dans les premières années du dix-huitième siècle, est connu par les opéras suivans : 1^o *Adolaldo furioso*, à Venise, en 1727. 2^o *Aristide*, 1755. 3^o *Ottaviano trionfante di Marc-Antonio*, 1755. 4^o *La Fondazione di Venezia*, 1756. 5^o *Lucrezio in Costantinopoli*, 1745. 6^o *La Contessina*, opera buffa.

MACCARI (PIERRE), professeur de musique à Marseille, actuellement vivant, s'est fait connaître par un écrit intitulé : *Questions sur la diversité d'opinions et de doctrines des auteurs didactiques en musique, adressées à messieurs les professeurs et membres du conservatoire de France*. Paris, 1827, in-8^o de 68 pages, avec 2 planches. Ces questions sont relatives aux divers systèmes d'harmonie : j'en ai donné une analyse dans la *Revue musicale* (tom. I. pag. 245 et suiv. ; 524 et suiv.).

MACCHERINI (JOSÉPHINE), cantatrice qui a joui de quelque réputation, principalement dans le style d'expression, était née à Bologne en 1745. Ayant quitté le théâtre en 1788, elle se retira dans sa ville natale, où elle est morte le 19 septembre 1825, à l'âge de 80 ans.

MACDONALD (JEAN), ecclésiastique anglais, de l'époque actuelle, s'est fait connaître comme savant par un livre intitulé : *A Treatise on the harmonic System, arising from the vibrations of*

the notes, from the middle to the remote extremes, etc. (Traité sur le système harmonique, tiré des vibrations des divisions aliquotes des cordes, etc.), Londres, 1825, in-fol. J'ignore si cet ouvrage est différent de celui du même auteur qui a été publié en 1811, à Londres, chez Monzani, sous ce titre, sensiblement différent de l'autre : *A Treatise on the practice, theory and harmonic system* (Traité sur la pratique, la théorie et le système harmonique) ; ou si c'est le même, dont on a seulement changé le frontispice.

MACE (THOMAS), luthiste anglais, naquit en 1615, et fut attaché longtemps au collège de la Trinité, à Cambridge, en qualité de clerc. En 1690, il quitta cette profession, et se rendit à Londres, où il annonça par les journaux une vente d'instrumens et de musique. Il fit aussi connaître par la même voie qu'il donnait des leçons de ténor, de luth, de viole et de composition. Hawkins nous apprend que ce musicien mourut en 1709, à l'âge de 96 ans. On lui doit un livre singulier qui a pour titre : *Musik's Monument; or, a remembrance of the best practical Musick, both divine and civil, that has ever been known to have been in the world* (Monument de musique, ou conservateur de la plus belle musique pratique, divine et humaine, connue dans le monde), Londres. T. Ratcliffe, 1676. in-fol. de 272 pages. Cet ouvrage est divisé en trois parties. La première traite de la musique d'église, que Mace distingue en musique de paroisse et musique de cathédrale. La seconde renferme un traité fort étendu du luth et du ténor, avec un grand nombre de préludes et de pièces en tablature pour ces instrumens. Mace y donne la figure et la description d'un double luth de son invention, qu'il appelle *diphone*. Dans la troisième partie, on trouve un traité de la viole et de la musique en général, avec le plan d'une salle de concert et la figure d'un orgue-table inventé par Mace. Cette troisième partie est beaucoup moins étendue.

due que les premières. Il y a des choses utiles dans ce livre; mais le style en est bizarre. Mace y fait preuve de beaucoup d'originalité et de gaieté. Il paraît qu'il avait un goût passionné pour la poésie, car son livre est rempli de pièces de vers.

MACÉ (DENIS), musicien de la chambre du roi de France, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié : *Cantiques du Pirenné d'En mis en musique*, Paris, Christophe Ballard. Il y en a deux éditions, sans date.

MACHADO (MANUEL), musicien de la chapelle du roi de Portugal, naquit à Lisbonne dans la seconde moitié du seizième siècle, et y vivait en 1610. Il eut pour maître de composition Duarte Lobo, un des meilleurs artistes portugais. On trouvait dans la Bibliothèque royale de musique de Lisbonne, avant le désastre de 1756, les ouvrages suivans de la composition de Machado : 1^o *Cogitavit Dominus*. 2^o *Salve Regina*, à 8 voix. 3^o Villancicos à plusieurs voix.

MACHAULT (GUILLAUME DE). Voyez GUILLAUME DE MACHAU.

MACHETTI (THÉOPHILE), maître de chapelle de la cathédrale de Pise, naquit à Bologne vers 1660. Il a fait imprimer de sa composition un recueil de psaumes sous ce titre : *Sacre concerti di Salmi*, op. 1, Bologne, 1695, in-4^o.

MACHOLD (JEAN), compositeur allemand du seizième siècle. Gerber le croit né dans la Thuringe. On connaît sous son nom : *Die Historia vom Leiden und Sterben Christi mit 5 Stimmen componirt* (L'histoire de la Passion et de la mort de Jésus-Christ, à 5 voix), Erfurt, 1595, in-4^o. 2^o Motets à 5 voix, *ibid.*, 1595.

MACHY (le sieur DE), maître de viole, à Paris, sous le règne de Louis XIV, a

fait imprimer de sa composition : *Pièces de viole en musique et en tablature*, Paris, 1685, in-4^o oblong.

MACQUE (JEAN DE), compositeur belge, fut organiste du vice-roi de Naples, vers le milieu du seizième siècle. Il occupait déjà cette place en 1540 lorsqu'il publia ses litanies à huit voix; mais longtemps après, c'est-à-dire en 1592, il était encore au service de la même cour, en qualité de maître de chapelle, car Fabio Colonna lui fit alors entendre un orgue hydraulique qu'il avait construit d'après les descriptions des anciens¹. On connaît sous le nom de cet artiste : 1^o *Litanie a 8 voci*, Naples, 1640. 2^o *Canzonette alla napoletana a 6 voci*, Naples, 1555. 3^o *Madrigaletti a 6 voci*, Anvers, 1600, in-4^o. Les recueils suivans contiennent aussi des morceaux de sa composition : 1^o *Dolci affetti; Madrigali a 5 voci di diversi eccellenti musici*, Rome et Venise, 1585. 2^o *Harmonia celeste, di diversi eccellentissimi musici a 4, 5, 6, 7 et 8 voci, nuovamente raccolta per Andrea Pevernage, etc.*, Anvers, P. Phalèse, 1595, in-4^o obl. 3^o *Simphonia Angelica, di diversi eccellentissimi musici a 4, 5 et 6 voci, nuovamente raccolta per Huberto Waelrant, etc.*, *ibid.*, 1594, in-4^o obl. 4^o *Il Lauro verde, Madrigali a sei voci, composti da diversi eccellentissimi musici*, *ibid.*, 1591, in-4^o obl. 5^o *Il Trionfo di Dori, descritto da diversi e posto in musica da altrettanti authori*, Venise, 1596; Anvers, 1596; *ibid.*, 1601; *ibid.*, 1614, in-4^o obl. 6^o *Paradiso musicale di Madrigali e canzoni a cinque voci*, Anvers, P. Phalèse, 1596, in-4^o obl.

MACRI (PAUL), compositeur, né à Bologne vers le milieu du seizième siècle,

¹ Cette circonstance est rapportée par l'éditeur de la deuxième partie de l'histoire des plantes de Fabio Colonna (Rome, 1616, in-4^o); voici ses paroles : *Habebis itidem Organi Hydraulici à nemine hactenus bene intellecti veram declarationem, quod auctor noster non modo perfecit, sed saepius etiam à Joanne de Marquo Belya in sacra regis Neapolitano musico*

praefecto, ut cum musica vocali, et instrumentali suo proprio audiretur effect. Une faule d'impression s'est glissée dans la citation de ce passage faite par Léonard Nicodemo, dans ses additions à la *Biblioteca napoletana* de Toppi (pag. 72^e) : On y lit *De Marquo* pour *De Macque*.

est connu par les ouvrages suivans : 1^o *Mottelli a cinque voci*, Venise, Scotto, 1581, in-4^o. 2^o *Lamentationes Jeremie* a 5, 6, 7, 8, 9 et 10 *vocum*. Venet. per Ricardum Amadium, 1597, in-4^o.

MACRIZI. Voyez MAKRIZI.

MACROBE, philosophe platonicien et grammairien latin, vécut à la cour de Théodose le Jeune, au commencement du cinquième siècle. Ses noms latins sont : *Aurelius Macrobius Ambrosius Theodosius*. On ne connaît pas le lieu de sa naissance, et la plupart des circonstances de sa vie sont ignorées. Un passage du code théodosien nous apprend seulement qu'il était, en 422, grand maître de la garde-robe de l'empereur Théodose. Parmi les ouvrages de Macrobe, on remarque un commentaire fort curieux sur le *Songe de Scipion*, fragment du sixième livre de la *République* de Cicéron. Cet ouvrage est divisé en deux livres : il contient une exposition du système du monde, suivant les idées des anciens. Dans le sixième chapitre du premier livre, et dans les quatre premiers du second, l'auteur traite de l'harmonie des sphères et de la musique d'après la doctrine de Pythagore. La première édition de l'*Expositio in Somnium Scipionis* a paru avec les *Saturnales*, le plus important des ouvrages de Macrobe, à Venise, chez Janson, en 1472, in-folio. On a reproduit ce livre depuis lors plusieurs fois, notamment dans l'édition complète des œuvres de Macrobe, *Cum notis variorum*, publiée par Gronovius, Leyde, 1670, in-8^o, dans celle de Jean-Charles Zeune, Leipsick, 1774, in-8^o, et enfin dans celle de Deux-Ponts, 1788, 2 vol. in-8^o. Il existe une traduction française des mêmes œuvres, Paris, Firmin Didot, 1827, 2 vol. in-8^o. On est étonné de lire, dans le *Dictionnaire historique des musiciens* de Choron et Fayolle, que les *Saturnales* et le *Songe de Scipion* ont été écrits en grec par Macrobe : il existe une version grecque du commentaire sur le *Songe de Scipion* ; mais elle est de Maxime

Planudes, moine de Nicomédie, qui vivait à Constantinople dans le quatorzième siècle.

MADIN (HENRI), abbé, était fils d'un gentilhomme irlandais qui suivit en France le roi Jacques II. Il naquit à Verdun en 1698, et fit ses études chez les jésuites de cette ville. La musique fut particulièrement l'objet de ses travaux. Jeune encore il obtint la place de maître de chapelle de l'église métropolitaine de Tours ; en 1737 il quitta cette place pour celle de sous-maître de la chapelle du roi. En 1744, il succéda à Campra dans la charge de gouverneur des pages de la musique du roi. Il mourut à Versailles le 4 février 1748. L'abbé Madin a écrit beaucoup de motets qui ont été exécutés à la chapelle du roi et au concert spirituel ; la plupart de ces compositions sont perdues ; mais on trouve à la bibliothèque du roi, à Paris, les manuscrits des motets *Diligam te*, à grand chœur, et *Notus in Judea*, idem. L'abbé Madin s'est aussi fait connaître comme écrivain didactique par un livre intitulé : *Traité du contrepoint simple ou du chant sur le livre*, Paris, 1742, in-4^o, gravé. Cet ouvrage, où l'on ne trouve ni doctrine, ni critique, contient des exemples de contrepoint fort mal écrits qui ne donnent pas une haute idée du savoir de son auteur.

MADLSEDER (NONNOS), bénédictin et supérieur du monastère de Saint-Gall, à Andich, en Bavière, est mort jeune encore, dans ce couvent, au mois de mars 1775. Il s'est fait connaître par des compositions de musique d'église intitulées : 1^o *Offertoria XV pro principalioribus festivitibus Domini cum 4 vocibus ordinariis, violinis duobus obligatis, viola obligata, juxta stylum novissimum*, op. I, Augsbourg, M. Rieger, 1765. 2^o *Offertoria XVII solemnia de festis Sanctorum in communi cum 4 vocibus*, 2 viol., viola, clar. et corn. ad lib., op. II, ibid., 1767. 3^o *Miserere V et Stabat Mater I pro tempore quadragesimali cum 4 voc.*

ord. 2 violinis, viola, clar., cornib. et tribus trombis cum dupl. basso, op. III, *ibid.*, 1768. 4^e *Vesperie solennes sed breves 4 voc. ord., 2 viol., viola, clar., vel cornib. cum dupl. basso. Impressæ in principali monasterio S. Galli*, Audieh, 1771, op. IV.

MADONIS (JEAN), violoniste distingué, né à Venise dans les dernières années du dix-septième siècle. Quanz l'entendit à Venise en 1725 et lui trouva un talent digne des plus grands éloges. L'année suivante, Madonis se rendit à Breslau avec une troupe de chanteurs italiens, en qualité de chef d'orchestre. En 1751, il fut appelé à Pétersbourg, et l'impératrice lui accorda un traitement de trois mille roubles. Quinze ans après, il se trouvait encore dans la même ville et y jouissait de beaucoup d'estime. On a gravé à Paris quelques compositions de cet artiste, entre autres des sonates à violon seul, op. I (sans date), et trois concertos en un recueil.

MADRE DE DEOS (ANTOINE DE), religieux portugais, compositeur de musique d'église, né à Lisbonne, fut musicien de la chambre à la cour de Jean IV, puis maître de chapelle d'Alfonse VI. Sa vie d'artiste est renfermée entre les années 1620 et 1660. Ses compositions pour l'église étaient conservées dans la bibliothèque royale de musique avant le désastre de Lisbonne, en 1756.

MADRE DE DEOS (ANTOINE DE), carme portugais, né à Lisbonne, fut second maître de chapelle de son convent, et mourut dans cette ville en 1690. Son maître de musique et de composition avait été Manuel Caldosó. Ce moine a écrit beaucoup de psaumes, répons, etc., dont il y a des copies manuscrites dans les églises de Lisbonne.

MAELZEL (JEAN-NÉPOMUCÈNE), mécanicien célèbre, né à Ratisbonne le 15 août 1772, était fils d'un facteur d'orgues, habile dans la mécanique. Son père lui fit apprendre la musique et le piano, et ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de

quatorze ans il était déjà considéré comme un des meilleurs pianistes de Ratisbonne. Depuis 1788 jusqu'en 1792, il donna des leçons de son instrument. La mécanique était cependant son occupation principale; pour y augmenter ses connaissances il fit plus tard des voyages à Paris et à Londres. La nature lui avait donné le génie de cette science : il résolut de l'appliquer à des objets relatifs à la musique, et le premier fruit de ses méditations fut le *Panharmonicon*, orchestre mécanique dans lequel il avait imité de la manière la plus heureuse le son de plusieurs instrumens, particulièrement ceux de la trompette, de la clarinette, de la viole et du violoncelle. Cette machine avait d'ailleurs une puissance de son qui frappait d'étonnement, et les nuances de *piano* et de *forte* s'y exécutaient parfaitement. En 1805, cet instrument était déjà fini et Maelzel le faisait entendre à Vienne. Deux ans après il le transporta à Paris où son exhibition causa autant d'étonnement que de plaisir. Cherubini écrivit alors pour le *Panharmonicon* un *écho*, morceau d'une rare suavité et d'une facture digne du grand maître. Vers la fin de 1807, Maelzel vendit cet instrument soixante mille francs, et en commença une autre où il avait introduit plusieurs perfectionnemens, et qui était déjà achevée en 1808. Environ dix-huit ans après, il transporta celui-ci à Boston, où il a été, dit-on, vendu à une société pour la somme énorme de quatre cent mille dollars.

De retour à Vienne, en 1808, Maelzel s'y occupa d'une nouvelle invention, son *trompette automate* qui, par la pureté des sons, et la netteté de l'articulation dans les passages les plus compliqués, fut considéré comme un morceau parfait. La réputation de l'habile artiste s'étendait progressivement : l'empereur d'Autriche récompensa ses travaux en le nommant mécanicien de la cour. Vers cette époque il s'occupa du perfectionnement du métronome de Stœckel (*M.*, ce nom), dont le vo-

lume trop grand lui semblait un obstacle à l'usage ordinaire; mais n'ayant rien trouvé de satisfaisant à cet égard, il profita d'un voyage qu'il fit en Hollande, au commencement de l'année 1812, pour proposer la résolution du problème à Winkel (*J. ce nom*), mécanicien à Amsterdam. Celui-ci le résolut en homme de génie, par le seul déplacement du centre de gravité, pour les diverses nuances de lenteur ou de vitesse des vibrations, au moyen d'un poids glissant le long de la tige du balancier. Winkel ne fit point mystère de sa découverte à Maelzel qui, s'en emparant, l'appliqua à une échelle graduée des mouvemens de la musique, et en fit le métronome connu depuis sous son nom. Il soumit cette machine à l'examen de l'Institut de France, obtint son approbation dans un rapport qu'il fit imprimer avec des déclarations de plusieurs compositeurs à la suite d'une *Notice sur le Métronome de J. Maelzel* (Paris, 1816, in-8° de 24 pages; *ibid.* 1822, in-8° de 8 pages à 2 colonnes), et forma à Paris une société commerciale pour la fabrication de cet instrument. Informé du larcin que Maelzel lui avait fait, Winkel réclama la priorité d'invention dans le n° 25 de la gazette musicale de Leipsick (ann. 1818). Quelques années après, Maelzel se trouvant à Amsterdam avec l'automate joueur d'échecs, Winkel demanda à l'Institut des Pays-Bas qu'une commission fût nommée pour juger le différend survenu entre lui et le prétendu inventeur du métronome. On fit droit à sa requête, et la commission examina avec soin cette affaire. Dans une séance où il ne donna pas une haute idée de ses connaissances en mathématiques, Maelzel fut obligé d'avouer qu'il était redevable à Winkel de l'idée première de son métronome, et ne réclama que la propriété de l'échelle, qui ne lui était pas contestée par son adversaire. Procès-verbal fut dressé de cette séance et dé-

posé dans les archives de l'Institut des Pays-Bas ¹.

En 1817 Maelzel était retourné à Vienne, d'où il avait répandu le métronome dans toute l'Europe. Deux ans après, il s'établit à Paris avec le Joueur d'échecs qu'il avait acheté à Vienne, après la mort de Kempelen son inventeur (*J. ce nom*), et son danseur de corde automate, chef-d'œuvre de mécanique, et son plus beau titre de gloire, si toutefois il en était l'inventeur; ce qui peut être mis en doute, après l'affaire du métronome, et lorsqu'on se souvient qu'il s'attribuait aussi faussement l'invention du joueur d'échecs, auquel il avait seulement adapté la machine parlante du même Kempelen, pour prononcer les mots *échec* et *mat*. Il se donnait aussi pour auteur de cette dernière invention, et il prit un brevet à Paris, pour des poupées parlantes qui disaient *bonjour papa*, *bonsoir maman*. A l'égard de l'automate joueur d'échecs, qui a tant exercé la curiosité publique, et que son inventeur avait déjà fait voir à Paris en 1785, c'est une machine fort ingénieusement conçue pour l'exécution de tous les mouvemens que doit faire l'automate pour porter le bras vers la pièce qui doit être jouée, ouvrir la main, saisir la pièce en la refermant, l'enlever, et la mettre sur la case où elle doit aller, suivant les directions particulières à toutes les pièces. Mais les problèmes relatifs à tous ces mouvemens sont les seuls que la mécanique a pu résoudre, car un peu de réflexion suffit pour faire comprendre qu'il sera toujours impossible de faire une machine intelligente : les combinaisons du jeu d'échecs sont donc l'office d'un joueur habile, caché dans l'intérieur du socle où est contenu le mécanisme, et qui fait mouvoir les différens ressorts, lorsque les mouvemens des cases mobiles de l'échiquier de l'automate lui indiquent le coup qui a été joué, et qu'il exécute aussitôt sur un

¹ On peut voir sur cette affaire une lettre de M. J. De Vos Willems, secrétaire perpétuel de la quatrième classe de l'Institut des Pays-Bas, et l'un des

commissaires, insérée dans la *Revue musicale* (t. VI. ann. 1829, p. 56 et suiv.).

petit échiquier placé devant lui et éclairé d'une bougie. Arrivé à Paris, Maelzel engagea d'abord M. Boucourt, très-bon joueur d'échecs, pour faire jouer l'automate dans les séances publiques qu'il donnait chaque soir ; mais la taille élevée de ce joueur lui faisait éprouver une fatigue excessive lorsqu'il était couché dans l'étroit espace réservé à ses fonctions ; il dut y renoncer, et M. Alexandre, puis M. Mouret, autres joueurs très-habiles, le remplacèrent, et accompagnèrent Maelzel à Londres, où ils lui firent gagner des sommes considérables, qu'il dissipa bientôt dans la débauche. Des discussions d'intérêt survenues entre lui et ces joueurs, furent cause que ceux-ci se séparèrent de lui et divulguèrent son secret. Cette circonstance, jointe aux poursuites de ses créanciers, déterminèrent Maelzel à se rendre en Amérique en 1826 avec ses automates et son Panharmonicon. On dit que le succès de ces machines à New-York, à Philadelphie et à Boston, lui ont procuré une grande opulence. Suivant quelques renseignemens, parvenus aussi de Boston, où il avait fixé son séjour dans ses dernières années, il aurait exécuté un automate à larynx mécanique qui exécutait des gammes diatoniques et chromatiques, en montant et en descendant. M. Bienaimé-Fournier, horloger mécanicien à Amiens, ayant exécuté en 1829 un métronome qui faisait entendre outre les vibrations du pendule, des coups plus forts pour les combinaisons de ces vibrations en mesures à temps binaires ou ternaires, Maelzel fit à son métronome une modification du même genre, mais dont le mécanisme était plus simple et meilleur, et céda la propriété de cette machine à M. Wagner, horloger mécanicien de Paris, qui, depuis lors, a construit tous les métronomes dont on fait usage en France. Maelzel est mort, au commencement du mois d'août 1838, dans un voyage de La Guayra à Philadelphie, à l'âge de soixante-six ans.

MAERZ (CONRAD), facteur d'orgues de la cour de Bavière, naquit à Haimbourg,

arrondissement de Pfaffenhofen, le 20 février 1765. Il servit d'abord dans l'artillerie de l'armée bavaroise, et entra en garnison à Ingolstadt, où il apprit les principes et la pratique de la construction des orgues chez le facteur Gaspard Kœnig. Après avoir employé quatre années à ce genre de travail et d'étude, il entra dans le corps des archers de la garde du prince électoral. Le facteur d'orgues et de pianos de la cour, Joseph Gloner, qui demeurait à Munich, était alors fort âgé et ne pouvait plus remplir ses fonctions : le prince Charles-Théodore lui donna Maerz pour successeur en 1800, et celui-ci se retira alors du service militaire. Il avait déjà construit à Glon, près de Zinnenbourg, en 1796, un bon orgue, et à Eschenbach un autre instrument d'une excellente qualité. En 1800 il refit à neuf l'orgue de l'abbaye de Waldsassen. Depuis lors il a produit plusieurs bons instrumens.

MAFFEI (JEAN-CAMILLE), savant italien, né à Solofra, dans le royaume de Naples, au commencement du seizième siècle, est auteur de plusieurs traités de philosophie, parmi lesquels on remarque le plus ancien traité connu de l'art du chant proprement dit, confondu par Forkel et les autres biographes allemands avec l'enseignement des principes de la musique, qui en est le préliminaire. L'ouvrage de Maffei a pour titre : *Discorso filosofico della voce, e del modo d'imparare di cantar di garganta, raccolte da D. Valerio de' Paoli da Limosinano*, Napoli, appresso Raymondo Amato, 1565, in-12 de 150 pages.

MAFFEI (le marquis FRANÇOIS-SCIPION), célèbre littérateur, également distingué par ses poésies, ses pièces de théâtre et ses savantes recherches sur l'histoire et les antiquités, naquit à Vérone, le 1^{er} juin 1675, et mourut le 11 février 1755, à l'âge de quatre-vingts ans. Dans le tome 5^e du *Giornale de letterati d'Italia* (Venise, 1711), qu'il avait entrepris de concert avec Apostolo Zeno et Vallisnieri, il

a inséré une description du forté-piano, qui venait d'être inventé par Christofali, sous le titre de *Nuova invenzione d'un gravecembalo col piano e forte; aggiunte alcune considerazioni sopra li stromenti musicali*. Une traduction allemande de cette dissertation a été placée par Mattheson dans sa *Critica musica*, t. 11, p. 555. On en trouve une hollandaise dans l'écrit périodique de Lustig intitulé : *Twaalf redeneeringen over nuttige musykaale onderwerpen, etc.*

MAFFOLI (VINCENT), célèbre ténor italien, né à Reggio vers 1760, commença à se faire connaître en 1785. La beauté de sa voix, son habileté dans l'art du chant et son mérite comme acteur, lui procurèrent bientôt les plus brillans succès. En 1787, il chantait au théâtre Aliberti à Rome, et son talent y produisit une si vive impression que le public s'écria un soir, plein d'enthousiasme : *M'affolo! M'affolissimo!* Pendant les saisons du carême et du printemps 1789, il eut aussi de brillans succès à Milan, où il chantait avec la Morichelli Bosello. En 1790, il alla à Reggio, sa patrie, puis à Sienne; au printemps de 1791, il était à Florence, où il se fit admirer dans l'oratorio *Debora e Sisara*, de Guglielmi. Dans l'automne de la même année, il chanta à Turin, puis il partit pour Vienne, où il demeura pendant les années 1792 et 1795. Les représentations du théâtre italien ayant cessé vers la fin de cette dernière année, dans la capitale de l'Autriche, Maffoli retourna en Italie; mais depuis cette époque, on n'a plus de renseignemens sur sa personne.

MAGALHAENS (PHILIPPE DE), maître de chapelle du roi de Portugal, naquit dans les dernières années du seizième siècle à Azeitam, au diocèse de Lisbonne. Son maître de musique et de composition fut Manuel Mendes. Sa réputation de savant musicien était déjà si bien établie, lorsqu'il eut achevé ses études, qu'il obtint immédiatement sa position dans la cha-

pelle du roi. Compositeur laborieux, il a laissé en manuscrit beaucoup de messes et de motets qui étaient conservés dans la Bibliothèque royale de musique, à Lisbonne, sous le numéro 809. On n'a imprimé de lui que les ouvrages dont les titres suivent : 1^o *Cantica beatissime Virginis*, Lisbonne, Craesbeck, 1656, in-fol. max. 2^o *Missæ quatuor, quinque et sex vocibus concertantes*, ibid., 1656, in-fol. max. 3^o *Cantus ecclesiasticus commendandi animos corporaque sepeliendi defunctorum : Missa et stationes juxta ritum sacro-sanctæ Romanæ Ecclesiæ breviori missalique Romani Clementis VIII et Urbani VIII, recognitionem ordinata*, Lisbonne, Craesbeck, 1641, in-4^o. La même édition a reparu en 1642, avec un nouveau frontispice, Lisbonne, Antoine Alvarez. Longtemps après, il a été fait une autre édition de ce recueil, à Anvers, chez Henri Aertsen, 1691, in-4^o.

MAGDEBURG (JOACHIM), fut d'abord et postérieurement à 1552 diacre à l'église de Saint-Pierre à Hambourg, puis fut appelé comme pasteur à Magdebourg, en 1558. On connaît de sa composition un recueil de chants à quatre voix, imprimé à Erfurt, en 1572.

MAGE (DE), organiste à Saint-Quentin, vers 1752, était élève de Marchand. On a de lui un livre de pièces d'orgue qui parut en 1755.

MAGENDIE (FRANÇOIS), médecin et anatomiste célèbre, est né à Bordeaux, le 15 octobre 1785. A l'âge de quinze ans il avait déjà terminé ses études humanitaires, et il commença celle de la médecine. Il se livra particulièrement à des recherches d'anatomie qui lui ont fait faire de belles découvertes. Parmi ces travaux, ceux qui ont pour objet la conformation et les fonctions des organes de la voix ont fait honneur à M. Magendie : ce sont ceux qui doivent être ici mentionnés. Ne se bornant point comme ses prédécesseurs à considérer ces organes dans l'état de nature

morte, il a fait un grand nombre d'expériences sur des animaux vivans, dont il avait mis à découvert, avec beaucoup d'adresse, le larynx et les autres parties du mécanisme de la phonation. C'est ainsi qu'il est parvenu à déterminer l'action des principaux muscles du tuyau vocal. Dans une de ses expériences, il a reconnu que l'épiglotte est étrangère à la production du son, car il a coupé impunément cette partie de l'appareil vocal avec tous ses muscles : la voix n'a été détruite que lorsqu'il a coupé le milieu des cartilages arythénoïdes, dont la section détruisait la glotte. À l'égard de son système général de la phonation, il se range parmi ceux qui comparent l'appareil vocal à un instrument à vent. Suivant lui, les muscles thyro-arythénoïdiens vibrent à la manière des anches. L'intonation varie, dit-il, en raison de la longueur, de la grosseur, de la tension, et conséquemment de l'élasticité de ces muscles. Cette théorie est opposée à celle de M. Savart, qui, dans ces derniers temps est revenu à l'ancienne idée de l'analogie du mécanisme vocal avec celui des instrumens à vent du genre des flûtes. M. Magendie a exposé avec beaucoup de détail tout ce qui concerne la voix, son appareil, et son mécanisme dans le chant et la parole au premier volume de son *Précis élémentaire de Physiologie* (p. 229-275 de la 2^{me} édition). La première édition de cet ouvrage a paru en 1816, à Paris, 2 vol. in-8°. La 2^{me} en 1825. La 3^{me} avec des additions, en 1855, 2 vol. in-8°. On a aussi de ce savant : *Mémoire sur les usages du voile du palais dans le chant et dans la parole*, Paris, 1808, in-4°. M. Magendie est médecin en chef de la Salpêtrière, membre de l'Académie royale des sciences, de l'Académie royale de médecine, et de beaucoup de sociétés savantes.

MAGGIELS (JEAN), compositeur flamand de la fin du seizième siècle, a publié un recueil de chansons à 4, 5 et 6 voix, Douay, 1600, in-4°.

MAGGI (JÉRÔME), savant du seizième siècle, naquit à Anghiari, dans la Toscane, et non en Angleterre, comme le disent les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens* publié en 1810. Après avoir fréquenté les universités de Pérouse, de Pise et de Bologne, où il étudiait le droit et les antiquités, Maggi obtint en 1558 une place de juge à Amatricani, dans le royaume de Naples. Vers 1560, il s'établit à Venise, où il publia quelques ouvrages qui commencèrent sa réputation. Nommé ensuite juge dans l'île de Chypre, il se trouva au siège de Famagouste, dont il retarda la prise pendant plusieurs mois par des machines de son invention ; mais enfin cette ville étant tombée au pouvoir des Turcs, Maggi fut enmené en esclavage à Constantinople. Sans autre secours que celui de sa mémoire, il composa dans sa prison deux petits traités, l'un *De Tintinnabulis* (des cloches), l'autre *De Equuleo* (du chevalet), qu'il dédia aux ambassadeurs de France et d'Autriche. Tous deux s'occupèrent alors de son rachat ; mais pendant qu'ils le négociaient, Maggi trouva moyen de s'enfuir et de se réfugier chez l'ambassadeur d'Autriche. Y ayant été découvert, il fut ramené dans sa prison et étranglé, dans la nuit du 27 mai 1572. Le traité *De Tintinnabulis* a été publié pour la première fois à Hanau, 1608, petit in-8°. Une seconde édition, avec la vie de l'auteur et des notes, par F. Swertius, parut à Amsterdam en 1664, in-12. Toutefois il n'est pas exact de dire, comme tous les bibliographes, et même comme la *Biographie universelle*, que cette édition fut donnée par Swertius lui-même, car ce savant était mort en 1659 ; mais il l'avait préparée. On en a une troisième édition datée d'Amsterdam, 1689, in-12°. Sallengre a inséré cette dissertation dans son *Thesaurus novus antiq. Roman.*, t. 11, p. 1157. On a aussi de Maggi : *Variae Lectiones seu Miscellanea*, Venise, 1564, in-8°. Il y propose une correction pour un passage d'Aulu-

gelle relatif à la forme de quelques instrumens de musique des anciens, lib. 1. c. 13; et le chap. 53^{me} du quatrième livre est intitulé : *Musica in humanos animos in qua corpora ipsa vni esse maximam.*

MAGGIORE (FRANÇOIS), compositeur napolitain, vécut vers le milieu du dix-huitième siècle, voyagea longtemps, et mourut en Hollande dans un état voisin de la misère, en 1782. Parmi ses compositions pour le théâtre, on cite *I Raggiri della cantatrice*, opéra bouffe représenté en 1745, et *Gli scherzi d'Amore*, 1762. Ce musicien, qui aurait dû chercher dans ses talens une existence honorable, préféra se donner en spectacle dans la plupart des villes qu'il visita, et recueillir des applaudissemens par son adresse à imiter le chant et les cris de divers animaux.

MAGHERINI (JOSEPH-MARIE), né près de Milan en 1752, fit son éducation musicale en cette ville. En 1770 on a exécuté à Londres l'oratorio de sa composition intitulé : *Le Jugement de Salomon*. Dix ans après, six trios pour deux violons et basse ont été gravés sous son nom dans la même ville.

MAGIELLI (DOMINIQUE), compositeur italien du seizième siècle, né à Valeggio, dans la Lombardie, a publié de sa composition : 1^o *Madrigali a cinque voci*, lib. 1, Venise, 1567. 2^o *Madrigali a cinque voci*, lib. 2, Venise, 1568, in-4^o.

MAGINI (JEAN-PAUL), excellent luthier, né à Brescia dans la seconde moitié du seizième siècle, établit ses ateliers dans cette ville, et se distingua particulièrement dans la facture des violons. Ses instrumens sont datés depuis 1612 jusque vers 1640. Le patron de ses violons est en général fort grand; cependant il y en a quelques-uns de petit format; les voûtes en sont élevées; le dos, assez aplati vers les extrémités supérieure et inférieure, est considérablement renflé près des éclisses qui sont larges, et dont les courbes sont adoucies vers les angles. Un large filet double règne sur la table et sur le dos;

il se termine quelquefois sur cette dernière partie de l'instrument en un ornement placé au-dessous du manche et au-dessus de l'attache du tire-cordes; cet ornement représentant une large feuille de trèfle. La plupart de ces instrumens sont vernis à l'esprit-de-vin, d'une belle couleur dorée. Le son des violons de Magini a moins de velonté que celui des Stradivari, et moins de puissance que les Guarneri; il a plus d'analogie avec celui de la viole, et son caractère est mélancolique.

MAGINI (PIERRE SANTO), vraisemblablement un descendant du précédent, fut luthier comme lui, et vécut à Brescia vers la fin du dix-septième siècle. Ses contrebasses passent en Italie pour les meilleures qu'on connaisse.

MAGINI (FRANÇOIS), compositeur italien de musique vocale, vécut vers le commencement du dix-huitième siècle. Gerber le cite comme auteur de cantates avec accompagnement de clavecin qui existent en manuscrit dans diverses bibliothèques de Leipsick. On connaît aussi de lui des solfèges à deux voix, datés de 1702, et des sonates pour 5 trombones, qui se trouvent en manuscrit dans la bibliothèque de M. l'abbé Santini, à Rome.

MAGIO (FRANÇOIS), compositeur sicilien, né à Castro Vetranò, dans la première partie du dix-septième siècle, a publié : *Sacra Armonia, e musicali concenti a 2, 3, 4 e 5 voci, con una messa a 5 concertata*, Milan, 1670, in-4^o.

MAGIRUS (JEAN), prédicateur et pasteur à l'église de Saint-Blaise à Brunswick, naquit à Cassel vers 1550, et fut d'abord chanteur à l'école de Sainte-Catherine, dans la première de ces deux villes. On a de lui un livre intitulé : *Artis musicæ methodicè legibus logicis informatæ libri duo ad totum musices artificium et rationem componendi valè accomodati*, Francfort, 1596, in-8^o. Ce traité fut composé par Magirus pour l'usage de l'école de Sainte-Catherine. La seconde édition a été publiée à Brunswick en 1611. in-8^o.

mais avec des changemens considérables dans la forme du livre, et dans le fond des choses. L'auteur est mort d'apoplexie en 1651.

MAGIUS (JÉRÔME). Voyez MAGGI.

MAGLIARD (PIERRE). Voyez MAILLART.

MAGNELLI (JOSEPH), compositeur de musique d'église, est né à Florence en 1774. Élève de Louis Braccini, il étudia pendant dix années sous la direction de ce maître, et devint un des plus savans musiciens italiens des derniers temps. On connaît de lui beaucoup de musique estimée; sa messe de *Requiem* avec orchestre, exécutée pour la première fois à Florence en 1806, pour l'anniversaire de la congrégation des musiciens, passe pour son chef-d'œuvre.

MAGNI (BENOÎT), compositeur italien de musique d'église, au commencement du dix-septième siècle, est connu par les ouvrages suivans : 1^o *Motetti*, Venise, 1616, 2^o *Messe concertate a 8 voci*, lib. 1, 2, 3, *ibid.*

MAGNI (JOSEPH), maître de chapelle de la cathédrale de Foligno, naquit en cette ville dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il était considéré vers 1700 comme un des bons musiciens de son temps. Parmi ses ouvrages, on cite : 1^o *Decio in Foligno*, mélodrame religieux exécuté dans l'église cathédrale de cette ville en 1697. 2^o *Teuzzone*, opéra sérieux, à Milan, en 1706.

MAGNIEN (VICTOR), violoniste et guitariste, autrefois à Mulhouse, maintenant à Beauvais, est né vers 1801. On connaît sous son nom différentes compositions pour le violon et la guitare, parmi lesquelles on remarque : 1^o Des duos pour violon et guitare. Paris, Richault. 2^o Des thèmes variés pour violon, avec accompagnement de quatuor, *ibid.* 3^o Des duos et nocturnes pour deux guitares, *ibid.* 4^o Des fantaisies, rondeaux, thèmes variés et *andante* pour guitare seule, *ibid.*

MAGNUS (RICHARD), compositeur alle-

mand, dont le véritable nom est vraisemblablement latinisé, vécut au commencement du dix-septième siècle, et fit imprimer : *Canticum canticorum Salomonis*, 4, 5 e 8 voci, Francfort, Stein, 1615.

MAHAULT (ANTOINE), et non MAHAUT, comme les auteurs du Dictionnaire historique des musiciens (Paris, 1810-1811) écrivent son nom, était flûtiste à Amsterdam en 1757; époque où fut imprimé son premier ouvrage. Ses créanciers l'obligèrent à prendre la fuite et d'abord il vint à Paris; mais, ne s'y croyant pas en sûreté, il se retira dans un couvent vers 1760. Mahault mérite quelque estime pour ses compositions. On a de lui : 1^o Symphonies pour plusieurs instrumens. 2^o Trios pour 3 flûtes. 3^o Deux livres de duos pour 2 flûtes. 4^o Trois livres de sonates pour le même instrument. 5^o Trois livres d'ariettes hollandaises, françaises et italiennes. Quelques-uns de ces ouvrages ont paru à Amsterdam; les autres ont été publiés à Paris. En 1759, Mahault donna un des premiers ouvrages véritablement méthodiques qui ont été publiés pour la flûte; cet ouvrage a pour titre : *Nouvelle méthode pour apprendre, en peu de temps, à jouer de la flûte traversière, à l'usage des commençans et des personnes plus avancées*. Quelques années après, il en parut une édition nouvelle, augmentée de douze planches de musique.

MAHIEU, surnommé DE GAND, parce qu'il était né dans cette ville, fut poète et musicien vers le milieu du treizième siècle. Le Mss. n^o 66 (fonds de Cangé) de la bibliothèque du roi, nous a conservé deux chansons notées de sa composition. On en connaît quatre autres dans différentes bibliothèques.

MAIINE (GUILLAUME-LÉONARD), philologue distingué, né à Amsterdam vers 1760, fut d'abord professeur au collège de cette ville, et occupait cette place en 1795. En 1808, il était recteur du collège d'Amersfoort, en Hollande. On a de

ce savant une excellente dissertation sur la vie et les écrits d'Aristoxène (*V.* ce nom), intitulée : *Diatrise de Aristoxeno philosopho peripatetico. Amstelodomi, Typis Petri den Hengst, 1795, in-8° de 219 pages.*

MAHR (JEAN-ANDRÉ), mécanicien et facteur d'instrumens à clavier de la cour du duc de Nassau, à Wiesbaden, vers 1788. Il était associé avec son frère, et fabriquait avec lui des instrumens auxquels il donnait le nom de *Clavi-Mandores*. Gerber cite aussi de lui de bons clavecins et un piano à queue considéré alors comme excellent.

MAHU (ÉTIENNE), ancien compositeur allemand, est placé par Forkel et Gerber dans son activité artistique vers 1520; mais il appartient à une époque un peu plus reculée suivant un passage de la *Practica Musica* d'Hermann Finck (*V.* ce nom). Au surplus, les circonstances de la vie de cet artiste sont complètement ignorées : on sait seulement qu'il a joui de la réputation d'un des musiciens les plus habiles de son temps, et de l'un des fondateurs de la musique en Allemagne. Une chanson à cinq voix de sa composition, rapportée en partition par Forkel, dans son Histoire de la musique (t. 2, p. 686-691), d'après un recueil imprimé à Nuremberg en 1544, justifie les éloges qui lui ont été donnés, car elle est fort bien écrite; les imitations sont bien choisies, les mouvemens des voix sont élégans, la tonalité est bien suivie et l'harmonie a de la plénitude. Le Cancional de Hans Walther contient des mélodies chorales de Mahu; enfin on trouve dans la bibliothèque royale de Munich un recueil manuscrit de musique d'église composée par lui, sous le titre de *Officia*, n° 45.

MAICHELBECK (FRANÇOIS-ANTOINE), directeur de musique, professeur de langue italienne, et bedeau de la cathédrale de Freyberg, a publié à Augsbourg, en 1756, huit sonates pour le clavecin, sous ce titre : *Die auf dem Klavier spielende*

und das Gehör vergnügende Cæcilia, etc., op. 1. Le second œuvre de sonates, divisé en trois parties, et destiné à l'enseignement des diverses parties de l'art de jouer du clavecin, a paru en 1758; il est intitulé : *Die auf dem Klavier Lernende Cæcilia, welche guten Unterricht erteilt, wie man nicht allein in Partitur selbst Schlagstücke verfertigen, und allerhand Læufe erfinden könne. In drey Theile abgetheilet; deren der erste de Clavibus, Mensuris et Notarum valore, der zweyte de Fundamentis Partiturae handelt; der dritte aber mit Exemplis Tonorum et Versuum versehen ist.*

MAIER (GRÉGOIRE), compositeur allemand, vécut vers le milieu du seizième siècle. Jacques Paix a arrangé et publié quelques morceaux de ce musicien dans son recueil de pièces d'orgue en tablature, Lauingen, 1587, in-fol.

MAIER (JOSEPH - FRÉDÉRIC-BERNARD-GASPARD), chantre et organiste de l'église Sainte-Catherine à Hall, en Souabe, vécut dans la première partie du dix-huitième siècle. Son premier ouvrage est une méthode pour l'enseignement de la musique, intitulée : *Hodegus musicus, Halæ Suevorum, 1718, in-8°*. Il publia ensuite un traité général, mais succinct, de la musique vocale et instrumentale, sous ce titre : *Museum musicum theoretico-practicum, das ist : Neu-eröffneter theoretisch und praktischer Musikaal, darinnengelehrt wird, wie man sowohl die vocal-als instrumental Musik gründlich erlernen, etc.*, Hall en Souabe, 1752, in-4° de 104 pages. Une seconde édition de ce livre est intitulée : *Neu-eröffneter theoretisch-und praktischer Musikaal, das ist : Kurze, doch vollständige Methode, sowohl die auch die heut zu Tag üblich-und gewöhnlichste blasend, schlagend-und strichende Instrumente, etc.* (Salon de musique théorique et pratique, ou méthode succincte, mais complète, pour apprendre la musique vocale et instrumentale, etc.), Nuremberg, J. J. Cremer,

1741, in-4° de 117 pages. Outre la méthode générale de musique contenue dans cet ouvrage, on y trouve une méthode abrégée de flûte à bec, dessus, alto, ténor et basse, de flûte traversière, de basson, de *Zinken*, de flageolet, de clarinette, de trompette, de cor, de trombone, de clavier, de luth, de théorbe, de harpe, de guitare, de timbales, de violon, de viole, de violoncelle, de contrebasse, de basse de viole et de viole d'amour.

MAIER (L.), musicien au service de l'électeur palatin, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, s'est ensuite établi à Paris, où il a été connu comme maître de piano jusqu'en 1805. On a gravé de sa composition : 1° Trois sonates pour clavier avec accompagnement de violon obligé. Mannheim, 1782. 2° Six symphonies pour 2 violons, alto, basse, 2 hautbois et 2 cors, op. 2, Paris, 1785.

MAIER (CATHERINE), née SCHIATTI, pianiste et compositeur, vivait à Pétersbourg vers la fin du dix-huitième siècle. Depuis 1795 jusqu'en 1798 elle a fait imprimer onze œuvres de fantaisies, trios et variations pour le piano.

MAIGRET (ROBERT), musicien français, né au Mans, fut un bon compositeur de chansons à quatre voix. Il mourut dans sa ville natale au mois d'août 1568, à l'âge de plus de soixante ans. On trouve trois chansons de sa composition dans le *Recueil des recueils composés à quatre parties par plusieurs auteurs*. 5^{me} Livre. Paris, Adrian Leroy et Robert Ballard, 1565, in-4° obl.

MAILLA ou plutôt MAILLAC (JOSEPH-ANNE-MARIE DE MOYRIA DE), célèbre missionnaire, naquit en 1679, au château de Maillac, dans le Bugey. Après avoir terminé ses études, il entra chez les jésuites, et fut envoyé à la Chine, en 1702. Il y passa 46 ans, et y mourut le 28 juin 1748. On a de ce jésuite une *Histoire générale de la Chine, ou Annales de cet empire*, traduit du Thong-Kian Kang-mou, Paris, 1777-83, 12 vol. in-4°. Les

sections 128-148 de cet ouvrage traitent de la musique des Chinois, et la section 186 contient une notice du Yo-King, livre de musique sacrée.

MAILLARD (JEAN), musicien français du seizième siècle, paraît avoir vécu à Paris, suivant l'épître dédicatoire d'un recueil de motets à quatre parties qu'il a publié; mais on ne sait rien sur sa position comme artiste. Son nom ne figure pas dans les comptes de la chapelle, à la fin du règne de François I^{er}, ni sous les successeurs de ce prince, Henri II et François II. Ce musicien paraît avoir joui de quelque renommée, car il est peu de recueils publiés de son temps, en France, où l'on ne trouve quelque morceau de sa composition. Le manuscrit n° 76 des archives de la chapelle pontificale, à Rome, contient une messe de Maillard. On en trouve une autre à cinq voix dans le recueil publié à Paris, en 1557, par Adrien Leroy et Robert Ballard, in-fol. max. Il a fait imprimer une collection de motets à quatre voix intitulé: *XX Cantiones sacre seu Motectæ quatuor vocum. Lutetiæ Parisiorum, apud Ad. Leroy et Robert Ballard* 1561. L'épître dédicatoire à Messire Cautelin d'Hesdin, conseiller au présidial de Paris, est datée de cette ville, le 19 avril 1561. On trouve des chansons françaises à quatre parties, de Maillard dans les recueils dont les titres suivent : 1° *Second livre de chansons nouvellement mises en musique à quatre parties, par bons et sçavans musiciens*. Paris, Ad. Leroy et Robert Ballard, 1554, in-4° obl. 2° *Idem*, sixième livre, *ibid*, 1556. 3° *Tiers livre de chansons nouvellement composées en musique à quatre parties, par M. Jaques Arcadet et autres auteurs*. *Ibid.*, 1561. in-4° obl. 4° *Quart livre idem*, *ibid.*, 1561. 5° *Premier recueil des recueils composés à quatre parties, de plusieurs auteurs*, *ibid.*, 1559. in-4° 2^{me} édition. 1567. 6° *Idem*. Second livre, *ibid.*, 1564. in-4°. Il y a aussi un motet à quatre voix, composé par Mail-

lard, dans la collection qui a paru sous ce titre : *Liber primus Musarum cum quatuor vocibus, seu sacre cantiones, quos vulgo Motteta appellant*, etc. Mediolani, apud Antonii Barre, 1588.

MAILLARD (GILLES ou ÉGIDE), compositeur français, né à Théroutanne (Pas-de-Calais), vécut à Lyon, dans la dernière partie du seizième siècle. On connaît sous son nom : *La musique, contenant plusieurs chansons françaises à 4, 5 et 6 parties*. Lion (sic), chez Jean de Tournes, 1581. in-4°.

MAILLARD (MARIE-THÉRÈSE DA-VOUX, connue sous le nom de M^{lle}), naquit à Paris le 6 janvier 1766. Dans son enfance elle reçut quelques leçons de musique à l'école de Corrette père et fils; puis elle fut admise dans l'école de danse du magasin de l'Opéra. A l'âge de douze ans, elle dansait dans les divertissemens du théâtre d'Opéra-comique qui avait été établi au bois de Boulogne; les succès qu'elle y obtint la firent engager pour les spectacles de la cour de Pétersbourg. De retour à Paris en 1780, elle fut entendue par Berton, alors directeur de l'Opéra, qui la fit entrer dans l'école de chant de ce théâtre, et ses progrès furent si rapides, qu'elle put débiter le 17 mai 1782, à l'Académie royale de musique, dans le rôle de *Colette* du *Devin du village*, quoi qu'elle ne fût âgée que de seize ans. La beauté de son organe, sa taille imposante, et sa précoce intelligence, la firent accueillir avec faveur par le public. Après avoir remplacé M^{me} Saint-Huberty dans ses rôles les plus importants, pendant quelques années, elle succéda à cette actrice célèbre, lorsque celle-ci se retira. *Alceste*, *Armide*, *Didon*, *Iphigénie en Tauride*, furent les rôles qui d'abord établirent sa réputation; mais ce fut surtout dans *Clytemnestre* (d'*Iphigénie en Aulide*) et dans *Hécube* que sa manière noble et l'énergie de son expression dramatique, lui firent prendre, comme actrice, un rang où aucune autre n'a pu la remplacer depuis lors. Retirée

du théâtre, après plus de trente ans de service, au mois d'avril 1815, elle ne jouit point du repos qu'elle pouvait espérer après de si longs travaux : des chagrins domestiques lui causèrent une maladie de langueur qui la conduisit au tombeau, le 16 octobre 1818.

MAILLART (PIERRE), écrivain sur la musique, est l'objet d'une multitude d'erreurs de la part des bibliographes. Doni, qui voulait sans doute approprier le nom de cet écrivain à la prononciation italienne, l'appelle *Magliard* (*Comp. del Trattato de' generi, e de' modi della musica*, p. 127), et Matthesen (qui cite inexactement le titre de son livre) l'a copié sans examen (*Grundlage einer Musik Ehrenpf.*, p. 218). Walther n'a pas connu le titre français du livre de Maillart, mais il ne s'est trompé ni sur l'orthographe de son nom, ni sur sa personne. Forkel aurait dû suivre les indications de ce lexicographe; mais au lieu de cela, il fait deux articles; le premier sur *Magliard* (Pierre), qui aurait été chanoine et chantre à Tournay, et qui serait auteur d'un traité *De Tonis musicis*; l'autre sur *Maillard* (Pierre), jésuite d'Ypres, né en 1585, qui aurait aussi écrit un traité *De Tonis* (*V. Allg. Litter. der Musik*, p. 274). On est étonné de voir faire de pareilles fautes à un savant tel que Forkel. Mais voici bien autre chose! Sur l'indication du jésuite, prise par Forkel dans le Lexique de Jœcher, Gerber a pris dans la Bibliothèque des écrivains de la société de Jésus, par Alegambe, les renseignements sur le jésuite Pierre Maillart (qu'il appelle *Mail-lard*), recteur du collège de Bois-le-Duc, auteur de plusieurs traités de théologie en langue flamande, a mêlé tout cela avec ce qu'on sait sur le chanoine de Tournay, et n'en a fait qu'un seul personnage. M. Lichtenhal n'a pas manqué de le copier (*Dizion. e Bibliog. della musica*, t. 4, p. 86). M. Charles-Ferdinand Becker, qui a trouvé dans la bibliothèque de la ville de Leipsick un exemplaire du livre de

Maillart, a rétabli la vérité en disant que cet écrivain était né à Valenciennes, mais il n'est pas exact dans la citation du titre (*System. Chronol. Darstellung der Musik. Liter.* p. 272). Ce titre, l'épître dédicatoire, et quelques circonstances connues de la vie de son précepteur de musique, nous apprennent en effet que Maillart était né à Valenciennes; qu'il apprit la musique sous la direction de Grégoire de La Hèle; et que lorsque celui-ci fut nommé maître de chapelle du roi d'Espagne Philippe II, il le suivit à Madrid; enfin qu'il revint ensuite à Tournay, où il obtint un canonicat et l'emploi de premier chantre de l'église cathédrale. Le livre qu'il a publié a pour titre : *Les tons ou discours sur les modes de la musique, et les tons de l'église, et la distinction entre iceux, de Pierre Maillart Valenciennois, chantre et chanoine de l'église cathédrale de Tournay; divisez en deux parties; auxquelles est adioustée la troisieme par le dict auteur, en laquelle se traite des premiers élémens et fondemens de la musique*, à Tournay, chez Charles Martin, 1610, in-4° de 580 pages, non compris une longue épître dédicatoire et la table des matières. Ce livre, fort mal écrit, est rempli de recherches savantes et curieuses qui ont pour objet de démontrer que les douze modes de la musique ancienne ne sont pas identiques avec les huit tons du plain-chant. Maillart entreprend d'y prouver que les douze modes (suivant Glaréan, mais plus exactement les quatorze) ont pour base l'octave divisée en deux parties inégales, c'est-à-dire une quinte et une quarte, tandis que selon lui, les tons du plain-chant sont fondés sur l'hexacorde. De là vient qu'il rejette (pages 66 et 67) la septième syllabe *bi* proposée par H. Van de Putte, dans sa *Musathena*, comme inutile dans la tonalité du plain-chant, et qu'il veut conserver à celle-ci ses trois gammes *par nature, par bémol, et par bécarré*, avec les nuances qui en sont inséparables. Ses

distinctions entre les deux systèmes de tonalité sont plus ingénieuses que solides. Un de ses meilleurs argumens, pour prouver que le moyen âge n'a jamais reconnu que huit tons, consiste à faire voir qu'il n'y a que huit neumes dans la psalmodie.

MAILLERIE (A. DE LA), musicien français qui vivait au commencement du dix-huitième siècle, n'est connu que par les ouvrages suivans : 1° Trios pour toutes sortes d'instrumens, Amsterdam, Roger, 1710. 2° 6 sonates pour 2 flûtes et basse continue, *ibid.*

MAINBERGER (JEAN-CHARLES), né à Nuremberg, en 1750, étudia le violon, l'harmonie et l'orgue chez Gruber, dont il fut plus tard le successeur. Il apprit aussi à jouer de plusieurs instrumens à vent, et en 1768 il obtint la place de hautbois à l'orchestre de la ville de Nuremberg. Cependant il jouait de préférence le clavevin et l'orgue. Son habileté sur ces instrumens était remarquable. En 1770, la place d'organiste de la ville lui fut confiée, et dix ans après il fut appelé à remplir les mêmes fonctions à l'église de Saint-Laurent. Il est mort d'une atteinte d'apoplexie à Nuremberg, le 22 avril 1815. Ses premières compositions datent de 1790; on cite particulièrement celles-ci : 1° *Der ehrliche Schweizer* (l'honnête Suisse), opérette représenté sur plusieurs théâtres particuliers. 2° Musique funèbre pour la mort de Joseph II, exécutée le 18 mai 1790. 3° *La résurrection et l'ascension de N. S. Jésus-Christ*, oratorio de Rammler, exécuté le 31 mars 1793. 4° *Der Spiegelritter* (le Chevalier du miroir), opéra en trois actes, paroles de Kotzebue. 5° Deux années complètes de musique d'église pour les dimanches, contenant ensemble cent quatorze morceaux. 6° 25 grandes compositions religieuses, telles que messes, *Te Deum*, etc. 7° Quatre cantates d'église, avec et sans accompagnement. 8° Deux grands morceaux d'harmonie pour onze et seize instrumens à vent. 9° *Les fureurs de la guerre*, fantaisie musicale,

publiée en 1815 au profit des blessés.
10° Sonates et concertos pour le piano.
11° Quelques symphonies pour l'orchestre.

MAINVIELLE-FODOR (M^{me}), *Voyez*
FODOR (M^{me} JOSÉPHINE MAINVIELLE).

MAINZER (FRÉDÉRIC), musicien au service du roi de Bavière, virtuose sur le violon et bon clarinettiste, né vers 1760, fut d'abord attaché à la musique de la chambre du margrave de Brandebourg-Schwedt, puis entra au service du duc de Mecklembourg-Strelitz en 1795. Il quitta cette place en 1807 pour passer dans la chapelle du roi de Bavière. Il paraît avoir obtenu sa retraite de cette position antérieurement à 1827, et depuis lors on manque de renseignements sur sa personne. On a gravé de sa composition : 1° Trois quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 1, Offenbach, André. 2° Trois *idem*, op. 2, *ibid*. 3° Rondo espagnol varié pour violon principal, 2 violons, alto et basse, Vienne, Diabelli. 4° Cantiques allemands à quatre voix, Mayence, Schott.

MAINZER (l'abbé JOSEPH), né à Trèves, en 1807, est fils d'un négociant de cette ville. Après avoir achevé ses études élémentaires, il fut admis au séminaire pour y faire un cours de théologie, puis fut ordonné prêtre. La protection de l'évêque lui fournit les moyens de voyager en Allemagne et en Italie pour perfectionner son instruction, particulièrement dans la musique. De retour à Trèves, il fut chargé de l'enseignement du chant au séminaire, et publia pour l'instruction de ses élèves une méthode de chant, précédée des principes généraux de la musique, sous ce titre : *Singschule, oder praktische Anweisung zum Gesang, verbunden mit einer allgemeinen Musiklehre*. Trèves, 1851, in-4°. Des relations politiques attribuées à M. Mainzer par le gouvernement prussien, et quelques écrits le compromirent pendant l'insurrection de la Pologne, et lui firent donner l'ordre de s'éloigner de Trèves : il se rendit à Bruxelles et commença à s'y occuper spécialement de la com-

position dramatique. Son premier essai fut un opéra intitulé : *Le triomphe de la Pologne*. Ce triomphe, trop tôt chanté, se termina comme on sait ; l'ouvrage de M. Mainzer, destiné au théâtre royal de Bruxelles, ne put être représenté, mais quelques morceaux furent entendus comme essais dans une répétition. Vers la fin de 1855 M. Mainzer prit part à la rédaction d'un journal intitulé *L'Artiste*, et y donna quelques articles concernant la musique. Peu de temps après il se rendit à Paris où il ouvrit des cours de chant et de musique pour les ouvriers. Il devint aussi un des coopérateurs de la *Gazette musicale de Paris*, et devint le rédacteur du feuilleton musical dans le *National*, journal politique. Depuis lors il a publié : 1° *Méthode de chant pour les enfans*. Paris, 1855, in-8°. 2^{me} édition, *ibid*, 1858. 2° *Méthode de chant pour voix d'hommes, à l'usage des collèges*, etc. *ibid*, 1856, in-8°. Il a paru une deuxième édition de cet ouvrage. 3° *Bibliothèque élémentaire du chant* (séries de chants à l'usage des écoles élémentaires), *ibid*, 1856, in-8°. 4° *Méthode pratique de piano pour les enfans*, *ibid*, 1857. 5° *Abécédair de chant, à l'usage de la première enfance*, *ibid*, 1857. 6° *École chorale, à l'usage des écoles de chant*, *ibid*, 1858. 7° *Esquisses musicales ou souvenirs de voyages*. Paris, 1858-59. 2 vol. in-8°. Ce livre annoncé en dernier lieu contient divers morceaux littéraires sur plusieurs sujets relatifs à la musique. 8° *Chronique musicale de Paris*. 1^{re} livraison, *ibid*, 1858, 95 pages in-8°. Toute cette livraison renferme une critique sévère des talens de M. Berlioz, comme compositeur et comme écrivain sur la musique. M. Mainzer a écrit la musique de *La Jaquerie*, opéra en 2 actes, pour le théâtre de la Renaissance. On en prépare la représentation au moment où cette notice est écrite.

MAIRAN (JEAN-JACQUES DORTOUS
DE), mathématicien et littérateur, né à

Béziers en 1676, fut admis à l'Académie des sciences en 1718, y succéda à Fontenelle en 1740 dans la charge de secrétaire perpétuel, entra à l'Académie française en 1745, et mourut à Paris, le 20 février 1771, à l'âge de 93 ans. Parmi les ouvrages publiés par cet académicien, on remarque : *Discours sur la propagation du son dans les différens tons qui le modifient*, dans les mémoires de l'Académie des sciences, année 1757, p. 1-20. *Éclaircissemens sur le discours précédent*, même année, p. 20-58. Le discours est divisé en six parties : 1^o Sur la différence des particules de l'air entre elles. 2^o Sur l'analogie du son et des différens tons avec la lumière et les couleurs en général. 3^o Sur l'analogie particulière des tons et des couleurs prismatiques. 4^o En quoi l'analogie du son et de la lumière des tons et des couleurs, de la musique et de la peinture est imparfaite ou nulle. 5^o Sur l'analogie de propagation entre les sons et les ondes par rapport à l'expérience dont il est fait mention. 6^o Sur la manière dont les vibrations de l'air se communiquent à l'organe immédiat de l'ouïe. Une traduction allemande de ce discours, par Steinwerth, a été publiée dans les Mémoires de physique de l'Académie de Breslau, 1748, t. 12, p. 209.

MAIROBERT (MATHIEU-FRANÇOIS PIDANZAT DE), écrivain polémique, né à Chaource, en Champagne, le 20 février 1727, fit ses études à Paris, et devint censeur royal et secrétaire des commandemens du duc de Chartres, depuis lors duc d'Orléans, père du roi Louis-Philippe. Compromis dans les affaires du marquis de Brunoy et du fermier général Paris de Montmartel, où sa probité ne parut pas intacte, il fut blâmé par arrêt du parlement, en 1779. Le chagrin qu'il éprouva de ce déshonneur le porta à se donner la mort par un coup de pistolet, après s'être ouvert les veines dans un bain chaud, le 27 mars, jour même de l'arrêt. Mairobert avait pris part à la querelle des bouf-

fons et de l'Opéra français, par la publication d'un pamphlet intitulé : *Les prophéties du grand prophète Monnet*, Paris, 1755, in-8^o.

MAISONS (GILLES DE), ou DE VIEUX-MAISONS, poète et musicien, vivait dans le treizième siècle, sous le règne de saint Louis. On trouve deux chansons notées de sa composition dans un manuscrit de la bibliothèque du roi, coté 65 (fonds de Cangé).

MAISONCELLE (M. DE), contrôleur de la maison du duc de Bourbon, vers le milieu du dix-huitième siècle, est auteur d'un petit écrit intitulé : *Réponse aux observations sur la musique, les musiciens et les instrumens*, Avignon (Paris), 1758, in-8^o. Cet opusculé a pour objet une brochure intitulée : *Observations sur la musique, etc.*, Paris, 1757, in-8^o, publié sous le voile de l'anonyme par Ancelet, major des mousquetaires noirs (V. ANCELET, au supplément). Celui-ci fit paraître une *Réplique à la réponse aux observations sur la musique, les musiciens et les instrumens*, Amsterdam (Paris), 1758, 20 pages in-8^o.

MAJER (le chevalier ANDRÉ), amateur des arts et littérateur, né à Venise le 8 juin 1765, est mort à Padoue le 12 mars 1857. Connu par quelques écrits sur la peinture et sur la langue italienne, il a publié trois opusculés relatifs à la musique. Le premier a pour titre : *Discorso intorno alle vicende della Musica italiana*, Rome, Mordachini, 1819, une feuille in-8^o. Ce petit écrit avait déjà paru à la suite de l'ouvrage du même auteur intitulé : *Dell' imitazione pittorica, dell' eccellenza delle Opere di Tiziano, etc.* (Venise, 1818, tom. 5, pag. 95-110). Ce discours n'était que l'ébauche du travail plus considérable que Majer rédigea sur l'histoire de la musique en Italie, après un voyage qu'il fit à Rome en 1819 et 1820, pour recueillir des renseignemens sur ce sujet, puisés à de bonnes sources. Il fit paraître son nouvel ouvrage sous ce titre : *Discorso sulla origine, progressi e stato*

attuale della musica italiana, Padoue, 1821, in-8°, de 175 pages. Le docteur Joseph de Valeriani, ancien jurisconsulte, professeur de langue et de littérature, en a donné une traduction française intitulée : *Essai de littérature musicale concernant l'origine, les progrès et les révolutions de la musique italienne, avec des remarques critiques sur les véritables causes de sa décadence et sur le nouveau style de Rossini*, Augsburg, Wirth, 1827, in-8°. Cette traduction a reparu à Ratisbonne en 1829, avec un nouveau frontispice. Le mérite d'une érudition variée, de connaissances positives dans la théorie de la musique, et d'un goût épuré, recommande l'ouvrage de Majer ; on ne peut lui reprocher qu'un peu de partialité en faveur des Grecs, qui le conduit à leur accorder la connaissance de certaines parties de la musique qui n'ont certainement point été à leur usage, et la sévérité de ses jugemens sur les travaux des anciens musiciens de l'école gallo-belge, qui ont été, sans aucun doute, les maîtres des Italiens dans les quatorzième et quinzième siècles.

Le dernier opuscule de Majer, relatif à la musique, a pour titre : *Sulla conoscenza che aveano gli antichi del contrappunto*. Il le fit paraître dans le troisième volume de la *Nuova Raccolta di scelte opere, italiane e straniere di scienze, lettere ed arti* (Venise, 1822) ; mais on en fit un tirage séparé, sans date ni nom de lieu, petit in-8° de 56 pages. Majer s'est proposé d'établir dans ce morceau que les anciens ont fait usage de l'harmonie dans leur musique. Il base son système sur un passage du *Songe de Scipion*, extrait du sixième livre de la *République* de Cicéron, que nous ne connaissons que par le commentaire de Macrobe, avant que M. l'abbé Majer eût retrouvé tout

ce sixième livre, avec d'autres parties de l'ouvrage, dans un manuscrit palimpseste de la bibliothèque du Vatican. Voici la portion de ce passage qui paraît concluante à Majer : *Quæ cum intuerer stupens, ut me recepi, Quid? Hic quis est, inquam, qui complet aures meas, tantus et tam dulcis sonus? Hic est, inquit ille, qui intervallis conjunctus imparibus, sed tamen prorata partium ratione distinctis impulsu et motu ipsorum orbium conficitur : qui acuta cum gravibus temperans, varios æquabiliter concentus efficit. Nec enim silentio tanti motus incitari possunt, et Natura fert ut extrema, ex altera parte graviter, ex altera acutè sonent*¹. Cette doctrine de l'harmonie des sphères célestes est empruntée par Cicéron à Pythagore. On peut douter, par le vague de la dernière phrase, qu'il l'ait bien entendue. Au surplus, je rappellerai ici ce que j'ai dit ailleurs, savoir, que plusieurs passages du traité grec sur la musique, d'Aristide Quintilien, le plus clair et le plus méthodique des écrivains de l'antiquité sur cette matière, prouvent que par l'harmonie des intervalles, les anciens entendaient celle qui résulte de la succession des sons qui les composent.

MAJO (JOSEPH DE), compositeur de musique d'église, né à Naples en 1698, fut d'abord destiné à la profession d'avocat, mais abandonna le droit pour la musique à l'âge de vingt ans, et fit ses études musicales sous la direction d'Alexandre Scarlatti. Lorsque Durante quitta (en 1727) le poste de maître de la chapelle palatine, pour se livrer entièrement à ses fonctions de directeur du Conservatoire *dei Poveri di Gesù-Cristo*, Majo lui succéda dans cette place, et se montra digne par son talent de remplacer ce savant maître. Les autres circonstances de la vie

¹ Dès que je me remis, après avoir été frappé de stupeur à la vue de ces choses : Quel est, lui dis-je, ce son si grand et si doux qui remplit mes oreilles ? C'est, me répondit-il, celui qui, formé d'intervalles inégaux, mais distribués dans une proportion bien entendue, provient de l'impulsion et du mouvement

des corps célestes eux-mêmes, et qui, accordant les sons aigus avec les graves, produit des concerts variés. De si grands mouvemens ne peuvent en effet s'exécuter en silence, et la nature veut que les extrêmes résonnent les uns au grave, les autres à l'aigu.

de cet artiste sont ignorées. Je possède de sa composition : 1^o *Dixit ad otto reali in duo cori*. 2^o *Miserere mei a tre, cioè due soprani e tenore, con due violini ed organo*. 3^o *Letanie della madona a quattro voci, 2 violini, violetta ed organo*.

MAJO (FRANÇOIS DE), appelé par les Napolitains *Ciccio de Majo*, fils du précédent, naquit à Naples en 1745¹. Doué d'un génie plein d'originalité et de force dramatique, il fut un des plus illustres compositeurs de l'école napolitaine de son temps, si fertile en grands artistes. Son père dirigea ses premières études; plus tard il compléta son instruction dans les conservatoires de Naples, sous les meilleurs maîtres de cette époque. Il était fort jeune lorsqu'il commença à écrire pour l'église et pour le théâtre : ses premières productions fixèrent sur lui l'attention des artistes et des amateurs, et le placèrent au rang des maîtres les plus distingués. Son premier opéra fut *l'Artaserse*, représenté à Naples en 1762; il n'était âgé que de dix-sept ans lorsqu'il l'écrivit; néanmoins le succès fut complet. Cet ouvrage fut suivi d'*Ifigenia in Aulide*, Naples, 1762; de *Calone in Utica*, ibid., 1763; *Demofonte*, à Rome, 1764; *Montezuma*, à Turin, 1765; chef-d'œuvre d'expression où se trouve le bel air : *Ah! numi tiranni*; *Adriano in Siria*, Naples, 1766; *Alessandro nell' Indie*, ibid., 1767; *Antigono*, ibid., 1768; *Didone abbandonata*, ibid., 1769; *Ulysse*, Rome, 1769; *Ipermestra*, Naples, 1770; *L'Eroe Cinese*, 1771. Appelé à Rome pour y écrire l'opéra d'*Eumene*, Majo, dont la santé était chancelante depuis près de deux ans, ne put écrire que le premier acte de cet ouvrage, et mourut avant de l'avoir terminé en 1774, à l'âge de vingt-neuf ans, laissant à l'Italie de vifs regrets pour la perte d'un si grand artiste. Peu de com-

positeurs ont eu dans le style sérieux autant de profondeur et de mélancolie que Majo; presque tous ses ouvrages contiennent des morceaux où brille une grande force dramatique; son *Ipermestra*, une de ses dernières productions, est particulièrement remarquable à cet égard. Ses airs : *Sono in mar, non veggo sponde*, etc., *Per lei fra l'armi*, etc., et celui de *Montezuma*, *A morir mi condanna*, seront éternellement des modèles de sentiment et de vérité. Il ne réussissait pas moins dans la musique d'église du style concerté. Il y réunit le rare mérite d'une mélodie expressive, et de beaucoup de pureté dans l'harmonie. On connaît de lui cinq messes, dont une à deux chœurs et deux orchestres, des psaumes pour les vêpres, plusieurs graduels, dont un à quatre voix et orchestre pour la fête de la *Pentecôte*, et quatre *Salve regina*, pour soprano solo, deux violons, viole et orgue. Un de ces derniers morceaux (en *fa*), est un chef-d'œuvre de grâce et de facture.

MAJORAGIUS (ANTOINE-MARIE CONTI, connu sous le nom de), naquit le 26 octobre 1514, dans le Milanais. Après avoir fait ses études sous les plus habiles maîtres de son temps, il fut fait professeur d'éloquence à Milan, où il mourut en 1555. On a de lui un recueil de harangues et d'autres pièces, remarquables par leur belle latinité, publié sous le titre de *Orationes*, Leipsick, 1628, in-8^o. Le 23^{me} discours a pour objet la musique. qu'il considère dans son origine et dans ses progrès.

MAJORANO (GAETAN), célèbre chanteur connu sous le nom de CAFFARELLI, naquit à Bari, dans le royaume de Naples, le 16 avril 1705. Fils d'un pauvre laboureur, il était destiné à la profession de son père; mais son goût passionné pour la musique lui fit négliger les occupations où l'on voulait l'employer, et résister aux

¹ L'auteur de l'article *Majo* du Dictionnaire universel de musique publié par M. le docteur Schilling est dans une erreur manifeste en plaçant la naissance de

cet artiste en 1710, puisque son père n'était alors âgé que de douze ans.

châtiments qui lui étaient infligés pour l'empêcher d'aller entendre chanter dans les églises. Un musicien, nommé *Caffaro*, remarqua l'assiduité du jeune paysan à la chapelle où il était employé, et lui entendit joindre sa voix avec justesse à celle des autres chanteurs : cet enfant lui inspira de l'intérêt. Voulant s'assurer de la réalité de ses dispositions, il le fit venir chez lui, l'interrogea et lui fit chanter la gamme avec accompagnement de clavecin. Convaincu qu'il ne s'était pas trompé sur l'organisation du jeune Majorano, il se rendit chez le père de cet enfant, et lui fit un tableau si séduisant de la fortune destinée à son fils par le talent qu'il pouvait acquérir, que le paysan de Bari se laissa persuader, et consentit à ce que le futur virtuose fût envoyé à Norcia, pour qu'on lui fit l'opération de la castration. Lorsque le jeune Majorano revint à Bari, Caffaro le prit chez lui, lui fit apprendre à lire et à écrire, et lui enseigna les élémens de la musique ; puis il l'envoya à Naples chez Porpora, aussi grand maître de chant que compositeur savant. Dès ce moment, le protégé de Caffaro prit par reconnaissance le nom de *Caffarelli*.

La méthode de Porpora était celle des plus anciens maîtres de l'Italie ; méthode lente, mais sûre, et dont les résultats ne sont jamais douteux quand elle s'applique à de beaux organes. Épurer le son ; le préserver de toute inflexion gutturale ou nasale ; le développer dans toute son amplitude possible ; étendre les limites de l'organe, tant au grave qu'à l'aigu ; égaliser les registres laryngien et surlaryngien ; donner à la fois à la vocalisation de la souplesse, de l'agilité, de la fermeté et de la liaison ; enfin, donner à l'articulation de la parole chantée la plus grande netteté possible dans les modifications de ses divers accens ; tels étaient les objets que se proposait cette méthode : tel est tout l'art du chant. Mais si l'exécution de ces choses est difficile, les élémens en sont fort simples. On ne doit donc pas s'éton-

ner, si, comme on le rapporte, Porpora fit étudier son élève pendant cinq ans sur une seule feuille de papier de musique où il avait tracé des gammes lentes et vives, des trilles, des mordens, des appoggiatures simples et doubles, et quelques-uns de ces traits principaux qui entrent dans les combinaisons de tous les autres. On a dit qu'en agissant ainsi, le maître s'était proposé d'abaisser l'orgueil de son élève ; d'autres ont révoqué en doute la réalité de l'anecdote, ne pouvant se persuader qu'on pût employer cinq ans à apprendre si peu de chose. Ce fut cependant après cette longue étude sur la feuille de musique que Porpora dit à son élève : *Va, mon fils ; je n'ai plus rien à t'apprendre ; tu es le premier chanteur du monde*. C'était assez mal terminer les leçons de modestie qu'il avait voulu lui donner, mais c'était dire une incontestable vérité ; car le mécanisme du chant est la seule chose que puisse enseigner un maître : la création, l'accent qui émeut, la conception de formes nouvelles dans les ornemens, appartiennent au génie de l'artiste : on ne peut rien lui apprendre à cet égard qui ait quelque valeur pour son avenir.

En 1724, Caffarelli débuta au théâtre *Valle*, à Rome, et parut pour la première fois dans un rôle de femme, suivant l'usage de ce temps pour les sopranistes. La beauté de sa voix, la perfection de son chant et la régularité des traits de son visage lui procurèrent un succès d'enthousiasme. Recherché par les principaux théâtres d'Italie, il s'y fit entendre, et partout il recueillit des témoignages d'admiration. De retour à Rome en 1728, il chanta au théâtre *Argentina*, pendant la saison du carnaval, le rôle de *primo Uomo*, avec un succès d'éclat dont il n'y avait point eu d'exemple jusque-là. Plusieurs femmes de haut parage s'éprirent alors pour lui de violentes passions ; les *bonnes fortunes* lui venaient de toutes parts. Elles faillirent lui coûter cher, car se trouvant près d'une dame du plus haut rang, il se vit

contraint, pour fuir la colère d'un mari jaloux, de se tenir caché jusqu'à la nuit au fond d'une citerne vide qu'il trouva dans le jardin. Il n'en sortit qu'avec un rhume violent qui le retint au lit près d'un mois. La damie qui le *protégeait*, connaissant jusqu'où pouvait aller le ressentiment de son époux, mit Caffarelli sous la garde de quatre spadassins qui le suivaient de loin partout où il allait. Cette aventure n'eut pas de suites plus fâcheuses, et le célèbre chanteur sortit de Rome en 1750, pour se rendre à Londres. Après y avoir passé plusieurs années et acquis des richesses considérables, il reprit la route de l'Italie. Turin, Gênes, Milan, Florence et Venise, l'accueillirent avec enthousiasme. A Naples, son talent excita un véritable délire. Pendant qu'il était dans cette ville, il apprit que Gizziello (*V. CONTI*) devait débiter à Rome; ne connaissant pas ce chanteur, dont il avait souvent entendu vanter le mérite, il prit la poste, voyagea toute la nuit, et, arrivé à Rome, se rendit au théâtre, enveloppé dans son manteau. Placé au parterre, il écouta d'abord en silence; mais, entraîné par le plaisir qu'il éprouvait, il s'écria: *Bravo! bravissimo, Gizziello! è Caffarelli chite lo dice.* Puis il retourna à Naples avec la même précipitation. Quand il y arriva, on faisait beaucoup de conjectures sur sa disparition: il n'eut que le temps de s'habiller pour jouer son rôle, dans la représentation d'un opéra sérieux. En 1740, il retourna à Venise où il eut 800 sequins anciens (9,600 fr.) d'appointemens, et une représentation de 700 sequins (8,400 fr.) pour trois mois, somme considérable alors et qu'aucun chanteur n'avait obtenue avant lui. Après cette saison, Caffarelli sembla avoir renoncé au théâtre; mais il reparut à Turin en 1746, puis alla à Florence et à Milan. La grande dauphine de France, princesse de Saxe, qui aimait la musique, le fit venir à Paris en 1750; il y chanta dans plusieurs concerts spirituels, et quoiqu'il fût alors âgé

de quarante-sept ans, il y excita autant d'étonnement que de plaisir. Louis XV chargea un de ses premiers gentilshommes de lui faire un présent: le gentilhomme crut remplir la volonté du roi en faisant remettre à l'artiste une boîte d'or par son secrétaire. « Quoi, monsieur, dit Caffarelli, le roi de France m'envoie cela? » Tenez (et il ouvrit son secrétaire), voici « trente boîtes dont la moindre a plus de « valeur que celle-là. Si du moins on y « avait mis le portrait du monarque!... » Monsieur, répondit le secrétaire, Sa « Majesté ne fait présent de son portrait « qu'aux ambassadeurs. — Cependant, « de tous les ambassadeurs du monde, on « ne ferait pas un Caffarelli! » Cette conversation fut rapportée à Louis XV qui en rit beaucoup, et qui la redit à la dauphine. Cette princesse envoya chercher le chanteur, lui donna un diamant de prix et lui remit en même temps un passeport. « Il est signé du roi, lui dit-elle; c'est « pour vous un grand honneur; mais il « faut vous hâter d'en faire usage, car il « n'est valable que pour dix jours. » Caffarelli partit assez mécontent, disant qu'il n'avait pas gagné les frais de son voyage.

Représenté en Italie pour n'en plus sortir, et ayant acquis de grandes richesses, il acheta le duché de *Santo-Dorato*, dont il prit le titre, et qu'il laissa après sa mort à son neveu, avec un revenu de quatorze mille ducats (environ 45,000 francs). Peu de temps avant son décès, il fit aussi bâtir un palais où il mit cette orgueilleuse inscription: *Amphyon Thebas, ego domum.* On dit qu'un plaisant écrivit au-dessous: *Ille cum, sine tu.* Caffarelli mourut dans sa terre de Santo-Dorato le 50 novembre 1785, ou selon d'autres renseignemens, le 1^{er} février de la même année, à Naples, avec la réputation d'un des chanteurs les plus étonnans de l'Italie. La beauté de sa voix ne pouvait être comparée à aucune autre, tant pour l'étendue que pour la force unie à la douceur des sons. Également remarquable dans le

chant large et dans les traits rapides , il exécutait avec une perfection auparavant inouïe le trille et les gammes chromatiques. Il paraît avoir introduit le premier dans l'art du chant cette dernière espèce de traits , dans des mouvemens très-vifs. Il jouait bien du clavecin, lisait toute musique à livre ouvert , et souvent improvisait. Enfin, il n'y eut que Farinelli, parmi les chanteurs de la première moitié du dix-huitième siècle, qui pût soutenir sans désavantage le parallèle avec lui ; mais, plus modeste, Farinelli sut se faire pardonner sa supériorité par ses rivaux, tandis que Caffarelli révolta souvent les artistes et le public par son orgueil.

MAKOWECZKY (...), virtuose sur le cor, naquit en Bohême vers 1760, et se rendit dans sa jeunesse à Paris, où il devint élève de son compatriote Punto. En 1786, il commença à voyager pour donner des concerts, et il s'arrêta à Berlin, où il reçut le titre de musicien de la chambre de la reine de Prusse. Il était à Hambourg en 1790 ; mais les renseignemens manquent depuis cette époque sur sa personne. On sait seulement qu'il a fait graver en 1802 à Leipsick, chez Breitkopf et Härtel, un duo pour cor et alto, et un quatorze pour cor, deux violons et basse.

MAKRIZI (ABOU-AHMED-MOHAMMED TAKY-EDDIN, surnommé), écrivain arabe, naquit au Caire entre l'an 760 et l'an 770 de l'hégire (1558 et 1568 de J. C.). Après avoir fait ses études en cette ville, il fut revêtu de la charge de commissaire de police du Caire et exerça plusieurs autres emplois relatifs à la religion. La place de cadi de Damas lui fut offerte, mais il la refusa pour ne point renoncer à ses habitudes de retraite et d'étude. Il mourut au mois de ramadhan 845 (janvier 1442), à l'âge d'environ quatre-vingts ans. Parmi les nombreux écrits de Makrizi, dont la plupart sont relatifs à l'histoire, on trouve un traité de l'action salutaire de la musique contre la mélancolie, dont le manuscrit est à la bibliothèque de l'Escurial.

MALAISE (JACQUES), chanoine régulier de l'ordre des prémontrés, à l'abbaye de Leflé, près de Dinant sur la Meuse, vers le milieu du dix-septième siècle, s'est fait connaître par des motets à trois voix qu'il a publiés sous ce titre : *Motetta sacra trium vocum opus primum*, Anvers, 1645, in-4°.

MALANOTTE (ADÉLAÏDE), cantatrice distinguée, née d'une famille honorable et aisée, à Vérone, en 1785, n'apprit d'abord la musique et le chant que pour compléter la bonne éducation qu'elle avait reçue ; mais ses dispositions pour cet art étaient si heureuses, qu'après un petit nombre de leçons elle put se faire entendre dans des concerts publics ou particuliers, et qu'elle y excita l'admiration générale. Ses succès eurent dès lors tant d'éclat, que le poëte Pendemonte les célébra dans des vers qui ont été imprimés. Épouse d'un Français, nommé M. Montresor, elle donna le jour à deux enfans. Des malheurs domestiques l'obligèrent tout à coup à chercher des ressources dans le talent, qui n'avait été jusqu'alors pour elle qu'un amusement. Elle recommença ses études de chant sous la direction de bons maîtres, et débuta au théâtre de Vérone, en 1806. Après avoir paru sur quelques théâtres secondaires jusqu'en 1809, elle prit rang parmi les meilleures cantatrices, et se fit entendre avec succès à Turin, à Gènes et à Naples, considérés comme des théâtres de premier rang. Sa belle voix de contralto, son expression à la fois énergique et tendre, n'avaient cependant point encore rencontré le rôle où ces qualités eussent pu se produire dans tout leur éclat, lorsque Rossini, la trouvant à Venise en 1815, écrivit pour elle son *Tancredi*. Cette pièce mit le sceau à la réputation de La Malanotte. En 1817 elle chanta de nouveau à Venise, puis au printemps de 1818 elle joua à Brescia dans *Ginevra di Scozzia*, et dans la même année, dans le *Teodoro* de Pavesi. Une maladie cérébrale l'atteignit peu de temps après, et sa santé

en fut si ébranlée, qu'elle ne parut plus que l'ombre d'elle-même lorsqu'elle chanta à Bergame et à Bologne, en 1821. Retirée depuis lors à Salò, elle y eut une existence languissante. Vers l'automne de 1852, elle voulut essayer du séjour de Brescia pour le rétablissement de sa santé, mais les progrès de son mal lui firent interdire le voyage par ses médecins. Elle mourut le 31 décembre de la même année, à l'âge de quarante-sept ans.

MALCOLM (ALEXANDRE), savant Écossais, né à Édimbourg en 1687, n'est connu que par un livre qui a pour titre : *A Treatise of Musick speculative, practical and historical*, Édimbourg, 1721, 1 vol. in-8°. La même édition a été reproduite quelques années après, avec un frontispice nouveau ainsi conçu : *A Treatise of Musick, speculative, practical and historical : containing an explication of the philosophical and rational grounds and principles thereof; the nature and office of the scale of musick; the whole art of writing notes; and the general rules of composition. With a particular account of the ancient musick, and a comparison thereof with the modern* (Traité théorique, pratique et historique de musique; contenant une explication des bases et des principes philosophiques et rationnels de cet art; la nature et l'usage de la gamme; la notation et les règles générales de la composition; avec une notice particulière de la musique ancienne, et une comparaison de celle-ci avec la moderne), Londres, J. Osborne et T. Longman, 1750, un vol. in-8°. de 608 pages, avec 6 planches. Ce livre, qui contient d'excellentes choses, particulièrement sur la théorie physique et mathématique des intervalles et la constitution de la gamme, est divisé en 14 chapitres. Le premier traite de l'objet de la musique, de sa nature et de sa division en tant que science. Le second, du son, considéré dans sa nature et ses diverses intonations. Le troisième, des consonnances et des dissonances.

Les quatrième, cinquième et sixième, de la théorie arithmétique et géométrique des proportions des intervalles. Le septième, de l'harmonie. Les huitième et neuvième, de la gamme et de son usage. Le dixième, des défauts des instrumens à sons fixes et du tempérament. Le onzième, de la notation, des clefs et de la transposition. Le douzième, de la mesure du temps en musique. Le treizième, des lois de la composition. Le dernier, de la musique des anciens et de sa comparaison avec la musique moderne. Un maigre abrégé du livre de Malcolm, fait avec assez peu d'intelligence, a paru sous ce titre : *Malcolm's Treatise of music, speculative, practical and historical, corrected and abridged by an eminent musician*, Londres, 1776, in-8° de 15 feuilles.

MALETTI (JEAN DE), compositeur français qui vivait dans la seconde moitié du seizième siècle, naquit à St.-Maximin en Provence. On connaît de sa composition : *Les amours de Ronsard, mis en musique à 4 parties*, Paris, Adrien Le Roy, 1558, in-4°.

MALGAIGNE (J.-F.), docteur en médecine de la faculté de Paris, chirurgien de l'hôpital militaire du Val-de-Grâce, ancien élève de cet établissement, a adressé en 1850 une réclamation à l'Académie royale des sciences de l'Institut, à l'occasion du rapport de Cuvier sur la théorie de la voix par Bennati. Il y disait qu'après avoir lui-même établi une théorie nouvelle de la voix humaine chantée et articulée, il avait été conduit à examiner comment le larynx étant à son plus haut degré d'ascension lorsque la glotte semble avoir épuisé tous les moyens de production des sons, le chanteur retrouve pour ainsi dire une voix nouvelle de l'étendue d'une octave et plus, dans ce qu'on nomme vulgairement *le fausset*. Malheureusement le mémoire sur ce sujet que M. Malgaigne disait avoir déposé dans les archives de la société médicale d'émulation, et au secrétariat de l'Institut, n'a point été retrouvé.

MALIBRAN (MARIE-FÉLICITÉ), née GARCIA, en dernier lieu épouse du célèbre violoniste DE BÉRIOT, naquit à Paris, le 24 mars 1808, où son père (V. GARCIA) n'était arrivé qu'environ deux mois auparavant. C'est par l'éclat des succès de cet énergique chanteur que fut saluée la venue de celle qui devait être la cantatrice la plus étonnante de son siècle. A l'âge de trois ans, elle suivit sa famille en Italie. Arrivée à Naples, elle joua en 1815 le rôle de l'enfant dans l'*Agnese*, de Paer, au théâtre des *Fiorentini*. Après quelques représentations de cet ouvrage, elle en avait si bien retenu la musique, qu'elle se mit tout à coup à chanter la partie d'*Agnese* dans le beau duo du second acte, et le public applaudit à cette audace de bon augure. Deux ans après, M. Panseron, qui se trouvait à Naples, lui enseigna le solfège, et le compositeur Hérold, arrivé dans cette ville vers le même temps, lui donna les premières leçons de piano. En 1816, Garcia s'éloigna de Naples et se rendit à Paris, puis à Londres où il emmena sa famille, vers la fin de 1817. Déjà la jeune Marie parlait avec facilité l'espagnol, l'italien et le français; deux années et demie de séjour à Londres lui rendirent l'usage de la langue anglaise aussi familier. Plus tard, elle apprit l'allemand presque en se jouant, malgré les difficultés inhérentes à cette langue. Le séjour de Londres fut aussi employé par elle à l'étude du piano; les leçons de bons maîtres et le travail forcé que lui faisait faire son père développèrent rapidement son talent, et tels furent ses progrès sur cet instrument, que lorsqu'elle revint avec sa famille à Paris, au mois de novembre 1819, elle jouait déjà les pièces de clavecin de J.-S. Bach, que Garcia aimait avec passion.

Lorsqu'elle eut atteint l'âge de quinze ans, une nouvelle existence commença pour elle : Garcia lui fit commencer l'étude du chant sous sa direction, et prépara par ses excellentes leçons ce talent original dont les succès ont effacé ceux de tous les

autres chanteurs. Déjà Marie laissait entrevoir ce qu'on devait attendre d'une âme ardente comme la sienne, et des trésors d'imagination dont la nature l'avait douée. Malgré la crainte que lui inspiraient les violences de son père, elle se laissait souvent aller à ces élans d'inspiration qui décèlent le génie de l'art. Après deux années d'études sévères, elle se fit entendre pour la première fois en 1824 dans un cercle musical dont Garcia venait d'essayer l'établissement. Elle y produisit une vive sensation, tous ceux qui l'entendirent alors ne doutèrent pas qu'un avenir de gloire ne fût réservé à ce talent, si jeune encore. Deux mois après, Garcia retourna à Londres en qualité de premier ténor du théâtre du roi; il y ouvrit un cours de chant où l'éducation vocale de Marie fut terminée. Une indisposition de Mme Pasta hâta son apparition sur la scène. En deux jours, elle apprit tous les récitatifs du *Barbier de Seville*, dont elle savait les morceaux, et le 7 juin 1825, elle joua le rôle de *Rosine* au théâtre du roi. Le public l'y accueillit avec tant de faveur, qu'elle fut immédiatement engagée pour le reste de la saison (six semaines environ), aux appointemens de 500 livres sterling. Le 25 juillet suivant elle chanta le rôle de *Felicia* dans la première représentation du *Crociato* de Meyerbeer. La saison terminée, Garcia quitta Londres, alla chanter avec sa fille aux festivals de Manchester, d'York et de Liverpool, puis s'embarqua dans cette dernière ville pour aller prendre la direction du théâtre de New-York. C'est là que le talent de Marie prit un caractère de fermeté qui ne peut s'acquérir qu'à la scène, et que ses admirables qualités se développèrent progressivement dans *Otello*, *Romeo*, *Don Juan*, *Tancredi*, *Cenerentola*, et dans deux opéras (*L'Amante astute* et *la Figlia dell'aria*) écrits pour elle par son père. Un enthousiasme frénétique accueillait chaque soir son entrée sur la scène. Malibran, négociant français établi à New-York, déjà

parvenu à l'âge mur, mais qui passait pour être riche, quoique ses affaires fussent embarrassées depuis longtemps, demanda à Garcia la main de sa fille, et l'obtint malgré la répugnance de Marie pour cette union. Le mariage fut célébré le 25 mars 1826. Il ne fut point heureux ; il ne pouvait l'être, car jamais organisations ne furent moins assorties que celles de Malibran et de sa femme. Celle-ci, tout excentrique, passionnée pour l'art, avide de succès et de gloire, ne pouvait se plaire dans les habitudes froides et régulières de la maison d'un négociant. Un an s'était à peine écoulé lorsque l'époux de Marie fut obligé de déclarer sa faillite. Il ne pouvait quitter le sol de l'Amérique avant que ses affaires fussent arrangées ; mais elle était libre ; elle partit de New-York, au mois d'août 1827, et arriva en France dans le mois suivant.

Déjà les journaux avaient signalé son jeune talent comme une des merveilles de l'époque, avant qu'elle eût revu le continent européen. Ils annoncèrent son arrivée à Paris ; des succès de salon l'attendaient dans cette ville avant qu'elle débût en public. Enfin, au mois de janvier 1828, elle chanta le rôle de *Sémiramis*, dans une représentation donnée à l'Opéra au bénéfice de Galli. Le génie du chant, la nouveauté de ses *fioriture*, et quelques éclairs d'un beau sentiment dramatique firent voir ce qu'elle devait être bientôt, quoique l'émotion eût nui en plusieurs endroits au développement de ses rares facultés. Toutefois, on apercevait dans l'ensemble de son chant un défaut de goût, car elle y multipliait les traits de tous genres sans examiner s'ils avaient entre eux les rapports nécessaires, ni s'ils s'appropriaient à la mélodie, ou même à l'harmonie. Quelques observations critiques des journaux, les occasions fréquentes qu'elle avait d'entendre de bonnes choses à Paris, et surtout son instinct admirable, donnèrent bientôt une meilleure direction à son talent. Engagée au théâtre italien,

elle y joua sa première représentation le 8 avril. Déjà un changement notable se faisait remarquer dans sa manière : elle avait compris la justesse des critiques qu'on avait faites de son premier essai. Peu de personnes comprirent alors quelle était la portée du talent de cette cantatrice : le public se montrait incertain. Ce ne fut qu'après l'avoir entendue dans *Otello*, *Cenerentola* et *la Gazza*, où son inépuisable verve et la nouveauté de ses conceptions lui fournissaient à chaque représentation des effets différens, qu'elle se classa enfin dans l'opinion comme la première cantatrice de son époque. Par la réunion des deux voix de contralto et de soprano aigu, elle frappait toujours d'étonnement ceux qui l'entendaient passer de l'une à l'autre avec des traits hardis, rapides et qui ne ressemblaient à rien de ce qu'on avait entendu. Son instinct de l'action dramatique était admirable, quoiqu'il s'y mêlât parfois des fantaisies bizarres. Avide de succès populaires, elle ne négligeait rien pour les obtenir ; de certaines petites ressources de charlatanisme n'étaient même pas dédaignées par elle pour atteindre à ce but, quoique personne n'en eût moins besoin.

L'administration du théâtre italien de Paris ayant pris la résolution de le fermer pendant les étés de chaque année, et de ne donner de représentations que depuis le commencement d'octobre jusqu'à la fin de mars, les principaux chanteurs de ce théâtre souscrivirent des engagemens avec l'entrepreneur du théâtre du Roi, à Londres, pour la saison qui ne commence en cette ville qu'au 1^{er} avril. Déjà, en 1828, M^{lle} Sontag avait obtenu à *King's Theatre*, dans les concerts et dans les *festivals*, un succès d'enthousiasme justifié par son beau talent. M^{me} Malibran prit la résolution d'aller à Londres, en 1829, et d'y vaincre celle qu'on lui opposait comme une rivale. Le résultat de ce voyage ne fut pas celui qu'elle s'était promis, car les couronnes furent partagées entre elle et M^{lle} Sontag ; mais elles laissèrent l'une et l'autre le

souvenir de deux beaux talens dans des genres différens ; l'un grand , sublime , fantasque , et quelquefois inégal ; l'autre , moins élevé , mais pur , parlait dans son exécution , et toujours guidé par un goût délicat. De retour à Paris à l'automne de la même année , ces deux grandes cantatrices se partagèrent la faveur publique. Réunies dans quelques pièces , elles offrirent le plus bel ensemble qu'on eût jamais entendu. L'enthousiasme du public , lorsqu'il les entendait dans *Tancrède* et dans *Don Juan* , se manifestait par des trépignemens et par des cris d'admiration.

Au mois de janvier 1850, l'administration du théâtre italien renouvela l'engagement de M^{me} Malibran , moyennant la somme de 1075 francs pour chaque représentation. Peu de temps après, M^{lle} Sonntag quitta le théâtre pour épouser le comte de Rossi, ambassadeur du roi de Sardaigne à La Haye. Restée seule, M^{me} Malibran fit voir que l'émulation de la rivalité ne lui était pas nécessaire pour la porter à l'étude : son talent prit chaque jour un caractère plus élevé ; sa vocalisation se perfectionna de plus en plus. Elle continua de chanter alternativement à Paris et à Londres, et ses succès acquirent plus d'éclat dans chaque saison. En 1850, une liaison se forma entre la célèbre cantatrice et le violoniste De Bériot : depuis lors ils ne se quittèrent plus. En 1851 ils firent l'acquisition d'une maison à Bruxelles, et plus tard ils firent construire une belle habitation dans un faubourg de cette ville, où ils allaient se reposer chaque année des fatigues de l'hiver. Vers le mois de juin 1852 , au moment où le choléra décimait la population de Paris, Lablache partit d'Angleterre pour se rendre en Italie, et prit sa route par la Belgique, afin d'éviter les cordons sanitaires de France. Arrivé à Bruxelles, il vit de Bériot, M^{me} Malibran, et leur fit en plaisantant la proposition de l'accompagner jusqu'à Naples. Mais avec une imagination ardente comme celle de cette femme extraordinaire, l'imprévu ne

pouvait manquer d'être bien accueilli : quelques heures après, des chevaux de poste l'emportaient sur la route de l'Italie.

Ici commence une nouvelle époque de sa vie artistique : époque sinon plus brillante, au moins plus agitée, plus conforme à ses goûts. Arrivée à Milan, elle y chanta dans quelques soirées chez le gouverneur et chez le duc Visconti : ce chant si nouveau , si suave et à la fois si énergique fit une profonde impression sur l'enthousiaste auditoire qu'elle y trouva. Ce voyage d'Italie ne fut en quelque sorte qu'une série de triomphes emportés à la course. Six représentations données au théâtre *Falle*, de Rome, vers la fin de juillet, firent pousser des cris d'étonnement et de plaisir à la population romaine. Dans les premiers jours du mois d'août, début à Naples et même succès. Vers la fin de septembre, début à Bologne, et fanatisme presque inconnu auparavant dans cette ville de paisible existence. Les Bolognais ne bornèrent pas les témoignages de leur plaisir à des applaudissemens : ils firent exécuter en marbre le buste de la cantatrice, et ce buste fut inauguré sous le péristyle du théâtre.

De retour à Bruxelles au mois de novembre, M^{me} Malibran y mit au monde une fille qui n'a point vécu : déjà elle avait un fils. Au printemps de 1855, elle alla à Londres, où elle était engagée pour jouer l'opéra anglais, au théâtre de *Drury-Lane*, où elle était engagée au prix de 80 mille francs pour quarante représentations ; à quoi il faut ajouter le produit net de deux représentations à bénéfice qui s'élevèrent à près de 50 mille francs. Les avantages qui lui étaient offerts augmentaient chaque année dans une proportion dont il n'y avait pas d'exemple : ainsi , aux mois de mai et de juin 1855 on lui donna à l'Opéra italien de Londres 2,775 livres sterling (69,575 fr.) pour vingt-quatre représentations. Dans la même année, elle souscrivait à Milan un engagement pour 185 représentations moyennant 420 mille francs ; enfin, elle reçut au mois d'avril et de mai 1855, la

somme énorme de 2575 livres (59,375 fr.) pour vingt représentations, et lorsqu'elle mourut, elle venait de contracter de nouveaux engagements pour près de *six cent mille francs*.

Après avoir joué à Londres les traductions anglaises de la *Sonnambule*, de Bellini, et de *Fidelio*, de Beethoven, elle retourna à Naples où elle resta jusqu'au mois de mai 1854; puis elle alla à Bologne et de là à Milan. L'Italie entière répétait alors son nom avec enthousiasme, et retentissait du bruit de ses succès inouïs. Elle débuta à Milan dans la *Norma*, de Bellini, où Mme Pasta avait brillé peu de temps auparavant. Mais les succès de la nouvelle cantatrice firent bientôt oublier ceux de la grande tragédienne lyrique. Cependant elle ne se fit entendre que dans quatre soirées parce qu'elle avait promis de se rendre à Londres pour chanter dans un concert au bénéfice de son frère Manuel Garcia. Ce voyage dans la capitale de l'Angleterre ne fut qu'une course rapide, car elle était déjà de retour à Sinigaglia au mois de juillet pour y chanter pendant la saison de la foire. Partie de cette ville le 11 août 1854, Mme Malibran se rendit à Lucques où l'attendaient de nouveaux triomphes. Lorsqu'elle sortit du théâtre après sa dernière représentation, le peuple détela les chevaux de sa voiture et la reconduisit chez elle en triomphe. Au mois de septembre elle retourna à Milan : ce fut alors que le duc Visconti lui fit signer un contrat pour un grand nombre de représentations dont chacune devait être payée 2,500 francs. Elle ne quitta la capitale du royaume Lombardo-Vénitien que pour aller à Naples où elle chanta pendant tout le carnaval au théâtre Saint-Charles. Pendant cette saison, sa voiture ayant versé au détour d'une rue, elle se démit le bras, et quinze jours se passèrent avant qu'elle pût reparaitre à la scène. Elle ne put même jouer les premières représentations qui suivirent cet accident qu'avec le bras en écharpe.

La saison théâtrale achevée, Mme Malibran s'éloigna de Naples le 4 mars 1855 pour aller à Venise. A l'approche de la gondole qui la portait, des fanfares annoncèrent son arrivée. Une foule immense bordait les quais; l'affluence était si grande lorsque la cantatrice traversa la place Saint-Marc, qu'elle en fut effrayée, et qu'elle se réfugia dans l'église qui fut bientôt remplie. Ce ne fut qu'avec beaucoup de difficultés qu'on parvint à lui ouvrir un passage jusqu'à son hôtel. Son talent répondit à l'attente des Vénitiens, dont l'enthousiasme alla jusqu'au délire. De Venise, Mme Malibran alla à Paris où elle s'arrêta quelques jours, puis à Londres, pour y chanter pendant la saison d'été. Au mois d'août, elle arriva à Lucques où l'attendait l'*Inès de Castro*, que Persiani avait écrit pour elle; puis elle passa l'hiver à Milan. L'énergie de son chant dramatique parut acquérir de nouveaux développemens dans la *Maria Stuarda* de Donizetti. Ce fut pendant cet hiver que les tribunaux de Paris prononcèrent la nullité de son mariage avec Malibran, comme n'ayant pas été contracté devant l'autorité compétente de New-York. Le 29 mars 1856 elle épousa de Bériot à Paris, et le lendemain ils se rendirent à Bruxelles, où ils se firent entendre tous deux, la première fois dans un concert au bénéfice des Polonais, la seconde, dans un autre qu'ils donnèrent eux-mêmes au Théâtre-Royal.

Au sein de l'enivrement de ses succès, Mme Malibran-de Bériot n'apercevait qu'un avenir de fortune et de gloire; cependant elle approchait du terme de sa carrière d'agitations et de succès. Arrivée à Londres à la fin du mois d'avril, elle fit une chute de cheval dont les suites eurent les conséquences les plus funestes. Traînée sur le pavé à une longue distance, elle eut le visage déchiré et reçut à la tête des contusions violentes dont elle ne se remit pas. Son énergie sembla d'abord surmonter le mal. Elle revint à Bruxelles, et de

là se rendit à Aix-la-Chapelle, où elle donna deux concerts avec de Bériot; mais elle n'était plus la même; son caractère avait changé, et pour ses amis, il était évident que son cerveau avait reçu quelque lésion. Un engagement la rappelait au mois de septembre en Angleterre pour le *festival* de Manchester: elle s'y rendit et s'y fit entendre le premier jour; mais le lendemain elle s'évanouit, après avoir chanté un duo d'*Andronico* avec M^{me} Caradori. Il fallut l'emporter. A peine arrivée chez elle, des convulsions la saisirent; on la saigna; mais le mal fit d'effrayans progrès, et le 25 septembre elle expira dans les douleurs aiguës d'une fièvre nerveuse, à l'âge de vingt-huit ans.

Telle fut la fin prématurée de la cantatrice la plus étonnante dont il soit fait mention dans l'histoire de l'art. Des obsèques magnifiques lui furent faites à Manchester où l'on voulut d'abord conserver ses dépouilles mortelles; mais plus tard ces tristes restes furent rendus à sa famille, transportés à Bruxelles, et inhumés avec pompe dans le cimetière de Laeken. M. de Bériot y a fait élever un mansolée où la statue de l'illustre artiste a été placée. Cette statue, en marbre, est l'ouvrage du célèbre sculpteur Geef.

Bien des appréciations contradictoires ont été faites du talent de M^{me} Malibran de Bériot; mais on n'a pu lui refuser les qualités qui assurent à un artiste la supériorité sur les autres artistes du même genre et de son époque. Ces qualités sont celles du génie qui invente des formes, qui les impose comme des types, et qui obligent non-seulement à les admettre, mais à les imiter. La voix de M^{me} Malibran n'était pas précisément belle; on y remarquait même d'assez grands défauts, particulièrement dans les sons du *medium* qui étaient sourds et inégaux. Pour triompher des imperfections de cette partie de son organe, elle était obligée de faire chaque matin des exercices de vocalisation. Dans le choix des ornemens de

son chant, il y avait toujours de la hardiesse, souvent du bonheur, quelquefois du mauvais goût: non que le sien ne fût pur; mais avide de succès populaires, elle faisait souvent pour plaire à un public ignorant ce qu'intérieurement elle condamnait. L'auteur de cette notice lui a souvent reproché ses complaisances à cet égard. « Au degré d'élévation où vous êtes parvenue (lui disait-il), vous devez imposer votre sentiment au public, non subir le sien. » Mais sa réponse était toujours: « Mon cher grognon (c'était son expression favorite avec lui), il y a à peine deux ou trois connaisseurs dans une grande salle où je chante; ce ne sont pas eux qui font les succès, et ce sont des succès que je veux. Quand je chanterai pour vous seul, je ferai autre chose. » Pour bien comprendre la portée du talent de cette femme extraordinaire, il fallait l'entendre à la scène. Là, son imagination s'exaltait; les plus heureuses improvisations lui venaient en foule; ses hardiesses étaient inouïes et nul ne pouvait résister à l'entraînement de son chant expressif et pathétique. Au concert, une partie de ces avantages disparaissaient.

Madame Malibran a composé beaucoup de nocturnes, de romances et de chansonsnettes; on en a gravé plusieurs parmi lesquelles on remarque: 1^o *Le Réveil d'un beau jour*. 2^o *La voix qui dit: je t'aime!* 3^o *Le Fillage*. 4^o *La Tarentelle*. 5^o *Les Refrains*. 6^o *Rataplan*. 7^o *La Bayadère*. 8^o *La Résignation*. 9^o *Le Ménestrel*. 10^o *Enfans, ramez*. 11^o *Le Retour de la Tyrolienne*. Après sa mort, on a recueilli les légères productions de ses dernières années, et l'on en a formé un *Album* qui a été publié sous ce titre: *Dernières pensées musicales de Marie-Félicité Garcia de Bériot*, Paris, Troupenas, in-4^o, orné de charmantes lithographies.

Plusieurs portraits de M^{me} Malibran ont été gravés et lithographiés: un des plus beaux la représente dans le rôle de

Desdemona, appuyée sur une harpe écossaise.

MALOUIN (PAUL-JACQUES), médecin et chimiste de l'Académie royale des sciences, professeur au collège royal de France, naquit à Caen en 1701, et mourut à Paris, en 1778. Au nombre des dissertations qu'il a publiées, on en trouve une intitulée : *Au ad sanitatem musicæ*, Paris, 1759, in-4°.

MALVOISIN (ROBERT DE), issu d'une des principales familles du comté de Vexin-le-Français, était neveu de Gui, châtelain de Coucy, avec qui il se croisa, en 1168 (*voyez Villehardouin, et Du Cange, observations sur Villehardouin*, page 159). Il était prêtre et musicien, et a laissé deux chansons notées qu'on trouve dans les manuscrits de la bibliothèque du roi.

MALZAT (JEAN-MICHEL), virtuose sur le hautbois et le cor anglais, naquit vers 1750 à Vienne, où son père était musicien de la chambre impériale. Après avoir vécu quelque temps dans cette ville, il entra au service du prince évêque de Salzbourg. Quelques années plus tard il voyagea en France, en Italie, dans la Suisse, et enfin il se fixa à Bassano, dans le Tyrol, où il vivait encore en 1784. Le catalogue de Traeg (Vienne, 1799) indique les compositions suivantes comme appartenant à cet artiste : 1° 3 symphonies concertantes pour hautbois et cor anglais. 2° Deux concertos pour le hautbois. 3° Deux *idem* pour cor anglais. 4° Deux *idem* pour basson. 5° Un *idem* pour violoncelle. 6° Septuor pour cor anglais et divers instrumens. 7° 3 sextuors pour le hautbois. 8° Quatre quintettes pour hautbois et pour flûte. 9° Onze quatuors pour flûte, ou hautbois, ou cor anglais, ou basson. 10° Deux symphonies concertantes pour hautbois et basson. Gerber s'est trompé lorsqu'il a donné à Malzat le prénom d'Ignace.

MAMERT (CLAUDE), en latin *Mamcr-tus*, et quelquefois *Mamercus*, frère de Mamert, évêque de Vienne, fut son vi-

caire, et vécut dans le cinquième siècle, vers l'an 460. Il est connu par un traité de la nature de l'âme, qu'il dédia à Sidoine Apollinaire. Son contemporain Genade de Marseille lui attribue, dans son livre sur les écrivains ecclésiastiques (c. 85), le chant et les paroles de l'hymne *Pange lingua gloriosi prælium certaminis*, dont Sidoine a fait l'éloge (*In Epist.*, l. 4, 5), et que d'autres ont attribué à Venance Fortunat. Au reste, le chant de cet hymne, tel qu'il se trouve dans l'antiphonaire romain, n'est pas celui dont Mamert était l'auteur.

MANCHICOURT (PIERRE), compositeur, né à Béthune en Artois, vers 1510, fut d'abord chanoine d'Arras, puis maître des enfans de chœur de l'église cathédrale de Tournay, comme on le voit par le titre d'un de ses ouvrages, imprimé en 1545. Il paraît, d'après la description des Pays-Bas de Guichardin, que Manchicourt quitta ce poste dans la suite pour se rendre à Anvers, où il vivait en 1560. C'est par erreur que La Croix du Maine le fait naître à Tours (*voyez Bibl.*, édit. de Rigoley de Juvigny). Les ouvrages de ce compositeur qui sont parvenus jusqu'à nous sont les suivans : 1° *Cantiones musicæ*, Paris, 1559, in-4°. 2° *Modulorum musicalium*, Paris, Pierre Attaignant, 1545, in-4°. Ce sont des motets à quatre parties. Cet ouvrage est divisé en trois volumes; le premier contient 19 motets, le deuxième 15, et le troisième 14. 3° Dans le recueil des messes de Certon, publiées en 1546 par le même éditeur, on trouve deux messes de Manchicourt, l'une sous le titre : *C'est une dure départie*, l'autre sous celui de *Povre cœur*. On connaît aussi de lui : *Missa quatuor vocum cui titulus : Quo abiit dilectus*. Paris, Nicolas Duchemin, 1568, in-folio max°. Le septième livre de motets à 4, 5 et 6 voix publié par Attaignant (Paris 1554), contient aussi le motet *ô Thoma Didime* du même musicien.

MANCINELLI (ANDRÉ), flûtiste italien,

vint à Paris vers 1775, puis se fixa à Londres, où il est mort en 1802. On a gravé de sa composition cinq œuvres de duos pour deux flûtes, à Paris, chez Sieber, à Londres, chez Longmann.

MANCINI (CURZIO), compositeur de l'école romaine, fut nommé maître de chapelle de la basilique de Sainte-Marie Majeure au mois de septembre 1589, et donna sa démission de cette place au mois de décembre 1591. En 1607, il obtint l'emploi de maître de chapelle de Saint-Jean-de-Latran; l'année suivante il eut pour successeur Abbondio Antonelli. Ce musicien a laissé en manuscrit trente-deux motets à 4, 5, 6, 7 et 8 voix, et il a publié en 1608 des litanies à 8 voix. Ces compositions se trouvent dans la collection de M. l'abbé Santini, à Rome.

MANCINI (FRANÇOIS), compositeur, né à Naples, en 1691, fit ses études au Conservatoire de Lorette, puis devint un des maîtres de cette école. Gerber qui fait remonter à 1700 la date de l'exécution d'un oratorio de cet artiste, a été trompé par de mauvais renseignemens, car Mancini n'était alors âgé que de neuf ans. Geminiani et Hasse accordaient des éloges au talent de cet artiste pour la musique dramatique; mais Burney a fait une critique assez sévère de son opéra intitulé *Hidaspe*. On ne connaît aujourd'hui que les titres des ouvrages suivans de cet artiste : 1^o *L'amor divino trionfante nella morte di Cristo*, oratorio. 2^o *Hidaspe*, opéra sérieux. 3^o *Il Maurizio*, idem. 4^o *Il Cavaliere bretone*, opéra bouffe, Naples, 1728. Plusieurs cantates de Mancini, avec accompagnement de clavecin se trouvent en diverses collections. On connaît aussi sous son nom un *Magnificat* à 8 voix réelles.

MANCINI (JEAN-BAPTISTE), professeur de chant à la cour impériale d'Autriche, et membre de l'Académie des philharmoniques de Bologne, naquit en 1716 à Aseoli, ville des États romains. Dans sa jeunesse, il fut envoyé à Bologne et confié aux soins de Bernacchi, dont l'école de

chant était à juste titre considérée comme une des meilleures de l'Italie. Des études longues et sévères conduisirent insensiblement Mancini à la connaissance parfaite de l'art du chant. Considéré plus tard comme un habile maître dans cet art, il fut appelé à Vienne pour l'enseigner aux archiduchesses, antérieurement à 1761, comme nous l'apprend un passage de ses *Réflexions pratiques sur le chant*. Il est mort en cette ville à l'âge de quatre-vingt-trois ans et quelques mois, le 4 janvier 1800. Cet artiste est avantageusement connu par un bon livre qu'il a publié sous ce titre : *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*. In Vienna, 1774, in-4^o. A peine l'ouvrage eut-il paru, que l'auteur reconnut des lacunes dans son travail, et en prépara une réimpression qui parut à Milan, en 1777, in-8^o, et qui est indiquée au frontispice comme une troisième édition. Tous les biographes ont parlé en effet (depuis Forkel jusqu'à M. Ch. Ferd. Becker) de cette troisième édition, sans rechercher les preuves de la réalité d'une édition intermédiaire entre celles de 1774 et de 1777; mais il suffit de lire la préface de cette prétendue troisième édition pour acquérir la conviction qu'elle n'est que la seconde, et que les mots *terza edizione* sont ou une faute typographique, ou une fraude du libraire, qui aurait voulu par là recommander l'ouvrage à la faveur publique. Une traduction française, ou plutôt un extrait de la première édition, fut publiée par Desaugiers (voyez ce nom), sous le titre de *L'Art du chant figuré*, Paris, 1776, in-8^o de 64 pages. Une autre traduction plus complète, faite sur l'édition de Milan, et intitulée *Réflexions pratiques sur le chant figuré* (Paris, an III, ou 1796, un vol. in-8^o) a été publiée par un M. de Rayneval, qui a gardé l'anonyme. Le livre de Mancini est avec celui de Tosi ce qu'on a fait de mieux concernant l'art du chant. On y trouve une multitude de bonnes observations pratiques qui décèlent le pro-

fesseur expérimenté, et des renseignemens historiques sur beaucoup de chanteurs distingués qu'on chercherait vainement ailleurs. Hiller en a donné une traduction allemande dans son traité de l'art du chant (voy. HILLER). On a aussi de Mancini une lettre dirigée contre Vincent Manfredini qui avait critiqué son livre ; cette lettre a pour titre : *Lettera di Giambattista Mancini diretta all' illust. Sig. Conte N. N.*, Vienne, M.-A. Schmidt ; elle est datée du 7 avril 1796.

MANCINUS (THOMAS), né dans le Mecklembourg en 1560, fut maître de chapelle de l'évêque de Halberstadt et du prince de Brunswick, vers la fin du seizième siècle. On voit par son portrait gravé en bois à l'âge de 55 ans, en 1596, qu'il était alors maître de chapelle à Brunswick. Il a été imprimé de sa composition : 1^o *Newe lustige und hefftliche weltliche Lieder mit 4 und 5 Stimmen* (Nouvelles chansons profanes, gaies et honnêtes à 4 et 5 voix), Helmstadt, 1588, in-4^o. 2^o *Hochzeit-Lied von 5 Stimmen, etc.* (Chant de noce à 5 voix, à l'honneur de George Burchard, secrétaire de l'évêque d'Halberstadt, et à l'occasion de son mariage), Helmstadt, 1591, in-4^o.

MANDERSCHIED (NICOLAS), facteur d'orgues à Nuremberg, naquit à Trêves le 2 avril 1580. Il était âgé de 77 ans lorsqu'il construisit en 1657 le second orgue de Saint-Sébald à Nuremberg ; cet instrument est composé de 15 jeux. Manderscheid est mort à Nuremberg le 2 avril 1662. Walch avait gravé son portrait en 1654.

MANDINI (PAUL), excellent ténor, né à Arezzo, en 1756, a eu pour maître de chant Saverio Valento, homme d'un rare mérite, qui a formé beaucoup de bons chanteurs dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. En 1777, Mandini débuta à Brescia dans des rôles de demi-caractère, et son entrée dans la carrière dramatique fut marquée par un si beau succès, qu'en 1781 il fut appelé au grand théâtre de Milan, pour y chanter pendant l'automne

avec la célèbre cantatrice Anne Morichelli Bosello. Il s'y fit entendre dans *Il Fallegnamo*, de Cimarosa, et dans *Il Vecchio geloso*, d'Alessandri. Turin, Parme, Bologne et Rome l'applaudirent ensuite. En 1787, il se trouvait à Venise ; l'année suivante il retourna à Milan avec la Morichelli, et y chanta pendant les saisons du printemps et de l'automne. Ce fut alors que Viotti l'engagea pour le théâtre de *Monsieur*, à Paris, où il fit admirer pendant les années 1789, 90 et 91 son talent plein de finesse, d'élégance et d'expression dramatique, ainsi que la perfection de son jeu. Les terribles événemens politiques de 1792 ayant dispersé cette belle troupe italienne, dont le souvenir n'est point encore effacé, Mandini retourna en Italie, et chanta à Venise au carnaval de 1794. Longtemps après (1805), il était à Berlin ; mais il ne parut plus que l'ombre de lui-même. Depuis lors, on n'a plus eu de renseignemens sur cet artiste.

MANELLI (FRANÇOIS), compositeur dramatique, né à Tivoli au commencement du dix-septième siècle, a écrit la musique de l'*Andromeda*, premier opéra qui fut représenté publiquement à Venise, en 1637. Cet ouvrage fut suivi de *La Maga fulminata*, en 1638. Benoît Ferrari, auteur des livrets de ces deux opéras, fit les frais de leur représentation. La nouveauté et le charme de ce spectacle portèrent les Vénitiens à bâtir des salles de spectacle destinées à l'Opéra. Les deux premiers théâtres furent ceux de San-Caziano : Monteverde et Cavalli y firent représenter leurs premiers ouvrages. Manelli écrivit encore *Temistocle*, à Florence, en 1639 ; *Alcale*, dans la même ville, en 1642 ; *Ercole nell'Erimento*, à Plaisance, en 1651 ; *Il ratto d'Europa*, dans la même ville ; en 1655 ; *I Sei Gigli*, à Ferrare, en 1666.

MANELLI (PIERRE), chanteur italien, était le premier bouffe chantant d'une troupe italienne d'opéra qui parut en France en 1752. Elle joua d'abord à Rouen, puis fut appelée à Paris, et donna

des représentations dans la salle de l'Académie royale de musique, alternativement avec l'opéra français. On sait quelles discussions s'élevèrent entre les partisans de la musique italienne et ceux de la musique française, à cette occasion, et la guerre de plume soulevée par *Le petit Prophète de Boemichbroda*, de Grimm, et par la Lettre de J.-J. Rousseau sur la musique française. Manelli jouait les principaux rôles dans les opéras bouffes ou intermèdes de Pergolèse, de Rinaldo de Capua, et d'autres compositeurs italiens qu'on entendait alors à Paris pour la première fois. Il paraît avoir été le seul de sa troupe qui eût quelque talent. Son portrait peint au pastel, par Latour, a été exposé au Louvre en 1754; il était représenté dans le costume du rôle de l'*Impresario* qu'il jouait dans le *Maestro di musica*. Au mois de février 1754, l'opéra italien fut banni de l'Académie royale de musique, et Manelli retourna en Italie. Depuis lors on n'a plus entendu parler de lui.

MANFREDI (LOUIS), cordelier qui vivait à Venise vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : 1^o *Motetti a quattro e cinque voci*, Venise, 1658. 2^o *Concerti ossia Madrigali a 5 voci, lib. 1, 2, 5, 4, ibid.*, 1641.

MANFREDI (MARIE-MADELEINE), cantatrice renommée au commencement du dix-huitième siècle, était, en 1720, au service du roi de Sardaigne, à Turin.

MANFREDI (PHILIPPE), violoniste distingué, né à Luques vers 1758, fut élève de Tartini. Compatriote de Boccherini, il se lia d'amitié avec lui, et tous deux entreprirent un voyage artistique en 1769. Après avoir visité plusieurs villes de la Lombardie, et s'être arrêté longtemps à Turin et dans le midi de la France, les deux amis arrivèrent à Paris en 1771. Manfredi y exécuta les trios et quatuors de Boccherini avec un succès d'enthousiasme. En quittant Paris, les deux amis

se dirigèrent vers l'Espagne, où le prince des Asturies les accueillit et leur donna une position. Manfredi était devenu le premier violon de la musique de ce prince; mais il ne jouit pas longtemps de cet avantage, car il mourut à Madrid en 1780. On a gravé de sa composition à Paris, en 1772, six solos pour le violon, op. 1. Il a laissé en manuscrit plusieurs concertos et des trios qui se trouvent en Espagne.

MANFREDINI (FRANÇOIS), violoniste et compositeur, naquit à Bologne en 1675. Il a fait imprimer de ses ouvrages : 1^o *Concertini par camera a violino e violoncello*, op. 1. Bologne, G. Silvani, 1704, in folio. 2^o *Sinfonia da chiesa a due violini con l'organo obbligato e viola ad libitum*, op. 2, *ibid.*, 1709, in folio. Cet ouvrage a été réimprimé à Amsterdam, chez Roger, sous ce titre : *Quartetti a due violini, viola e basso continuo*. 3^o *Concerti a due violini e basso, con viola et violoni di rinforzo*, Bologne, G. Silvani, 1718, in fol., op. 5.

MANFREDINI (VINCENT), compositeur et écrivain sur la musique, n'est pas né à Bologne comme le disent Gerber, Choron et Fayolle, M. Ch.-Ferd. Becker et le Lexique universel de musique publié par M. Schilling, mais à Pistoie, comme il nous l'apprend lui-même dans un de ses articles du *Giornale Enciclopédico* de Bologne. C'est aussi par lui que nous savons qu'il apprit à Bologne et à Milan la composition sous la direction de Perti et de Fioroni. En 1755, il s'éloigna de l'Italie pour aller à Pétersbourg avec quelques chanteurs. Chargé d'écrire la musique de plusieurs ballets, il y réussit de manière à inspirer quelque confiance dans son talent, et l'impératrice le choisit pour enseigner le clavecin au grand-duc Paul I^{er}, dont il dirigea ensuite la musique. Quelques opéras qu'il composa sur des poèmes de Métastase, entre autres *L'Olinpiade*, le mirent en réputation à la cour de Russie. Il écrivit aussi six sonates de clavecin pour son élève le grand-duc, qui

furent vivement critiquées dans le journal intitulé : *Amusemens littéraires*, de Hambourg; mais l'impératrice consola Manfredini de cet échec en lui accordant une somme de mille roubles lorsqu'il lui présenta un exemplaire de son ouvrage. L'arrivée de Galuppi à Pétersbourg, et sa nomination de premier maître de chapelle de la cour impériale, ruinèrent les espérances de Manfredini; car il n'était pas en état de lutter avec un pareil athlète. Après avoir repris pendant deux ou trois ans son premier emploi de compositeur de ballets, il quitta Pétersbourg en 1769 et alla se fixer à Bologne, où les sommes qu'il avait amassées en Russie lui procurèrent une existence indépendante. Renonçant dès lors à la composition, il se livra à l'étude de la didactique et se fit écrivain sur la musique. Son premier ouvrage de littérature musicale parut sous ce titre : *Regole armoniche, o sieno precetti ragionati per apprendere i principj della musica, il portamento del basso sopra gli stromenti da tasti, come l'organo, il cembalo, etc.*, Venise, 1775, 77 pages in-4° avec des planches. Ce livre est divisé en quatre parties : la première contient un exposé des élémens de la musique; la seconde traite des accords, de leur origine, de leurs renversemens, et renferme une méthode simple et facile d'accompagnement; dans la troisième on trouve les principes abrégés de l'art du chant avec des exemples; enfin, la quatrième traite des élémens du contrepoint, et renferme dans le dernier chapitre des réfutations de quelques principes de Rameau, de d'Alembert et de Tartini concernant la base fondamentale des accords naturels de la gamme, ainsi qu'une discussion de l'opinion du P. Martini sur la nécessité de prendre le plain-chant pour base de l'étude du contrepoint. Rameau et Tartini avaient cessé de vivre

quand parut l'ouvrage de Manfredini, et le P. Martini, bien que vivant encore, dédaigna de lui répondre; mais il n'en fut pas de même de Mancini, dont il avait attaqué les *Réflexions pratiques sur le chant figuré* (voy. MANCINI), car celui-ci riposta avec la supériorité d'un maître consommé, dans la deuxième édition de son livre publiée à Milan en 1777. Près de vingt ans après, Mancini revint sur ce sujet dans sa *Lettera.... diretta all'illust. Sig. Conte N. N.*, et Manfredini répliqua avec humeur dans une deuxième édition de ses *Regole armoniche*, etc., considérablement augmentée, Venise, 1797, in-8°. Dans cette nouvelle édition de son livre il annonçait la prochaine publication d'un autre ouvrage intitulé : *Saggio di Musica*; mais il ne l'a point fait paraître. Manfredini était en 1785 un des rédacteurs du *Giornale Enciclopedico* de Bologne; il y rendit compte, dans le numéro du mois d'avril, des deux premiers volumes du livre d'Arteaga (voy. ce nom) intitulé : *Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano*, et attaqua d'une manière assez dure quelques opinions contenues dans cet excellent ouvrage, notamment la préférence que l'auteur y donne à la musique ancienne sur la nouvelle; et il y émit cette proposition au moins singulière de la part d'un homme dont l'éducation musicale avait été faite dans une bonne école d'Italie : *Que dirons-nous, si M. Arteaga semble être précisément du nombre de ces vieux dépréciateurs, en louant avec excès les ouvrages de Carissimi et de Palestrina de préférence aux plus modernes, qui sont cent fois meilleurs et plus parfaits* ? Arteaga répondit avec énergie à son critique dans des observations placées à la fin du troisième volume de son ouvrage (p. 285-391). Ces observations, dont la dialectique était pressante, donnèrent naissance à un nouvel

¹ Cosa diremo noi, se il Signor Arteaga sembra esser appunto nel numero di quei tali vecchi sprezzatori lodando egli moltissimo le opere del Carissimi, del

Palestrina, ecc., a preferenza delle più moderne, che sono cento volte migliori e più perfette?

ouvrage de Manfredini, intitulé : *Difesa della musica moderna e de' suoi celebri esecutori*, Bologne, C. Trenti, 1788, in-8°. On n'a imprimé des compositions de ce musicien que six airs et un duo de l'*Olimpiade*, avec 2 violons, viole, basse et deux cors, à Nuremberg, en 1765, et six sonates de clavecin, à Pétersbourg, en 1766. On croit que Manfredini est mort avant 1800, mais je n'ai pas de renseignements positifs à cet égard.

MANFROCE (NICOLAS), compositeur, né à Palma, dans la Calabre citérieure, en 1791, montra dès son enfance les plus heureuses dispositions pour la musique. Devenu élève de Tritto, il acheva ses études dans le collège royal de musique à Naples. Plus tard, il reçut aussi à Rome quelques conseils de Zingarelli. A peine âgé de quinze ans il commença à composer et montra dans ses ouvrages un génie qui aurait pu peut-être lutter avec Rossini; mais il mourut à Naples en 1815, à l'âge de vingt et un ans et quelques mois. En 1810 il donna à Rome *Alzira*, son premier opéra, qui fut reçu avec enthousiasme. Cet ouvrage fut suivi d'*Armida*, grande cantate en deux parties, exécutée au théâtre Saint-Charles, à Naples, de *Piramo e Tisbe*, opéra sérieux, dont l'ouverture fut considérée comme la plus belle qu'on eût écrite en Italie avant Rossini, et de la *Nascita d'Alcide*, grande cantate exécutée à Saint-Charles pour l'anniversaire de la naissance de Napoléon en 1812. La suavité et l'expression de la mélodie de ces ouvrages, la force et l'originalité de l'harmonie, la nouveauté de l'instrumentation, tout présageait un talent de premier ordre que la mort est venue arrêter dans son développement. L'air *Nò, che non può difenderlo*, de Manfroce, a eu un succès de vogue. On citait aussi, en 1812, de ce jeune et brillant artiste, deux messes à quatre voix et orchestre; des vêpres *idem*; une messe à huit parties réelles et deux orchestres; un *Miserere* à trois chœurs; six symphonies

pour l'orchestre, dont une du plus grand effet, intitulée *l'Armonica*; des airs, des duos, et beaucoup d'autres morceaux détachés. La partition d'*Alzira*, réduite pour le piano, a été publiée à Milan, chez Riccordi.

MANGEAN (...), violoniste français d'un mérite distingué, était en 1750 attaché au concert spirituel de Paris. Il mourut dans cette ville en 1756. On a gravé de sa composition deux livres de duos pour deux violons, un œuvre de solos pour le même instrument, et deux trios pour deux violons et basse.

MANGIN (...), professeur de musique à Nancy, actuellement vivant, a publié : *Éléments de musique, précédés d'une dissertation sur cet art, avec des planches contenant tous les signes*, Nancy, Haner, 1827, in-8° de 80 pages et 6 planches. M. Mangin était autrefois professeur de musique à Orléans; il y a publié douze valse pour deux clarinettes, chez Demar.

MANGO (l'abbé VINCENT), né à Palerme en 1741, d'une famille noble et ancienne, fut, suivant l'abbé Bertini (*Dizion. stor.-crit. degli scrittori di Musica*, tom. 4, supplém. pag. 36), doué d'un génie d'invention, et posséda une rare instruction dans les sciences et dans les lettres. Les défauts de son oreille ne lui avaient permis ni de chanter, ni de jouer de quelque instrument; néanmoins, par la seule force de son intelligence, il acquit une parfaite connaissance des systèmes de musique anciens et modernes, et entreprit la réforme de la science de cet art. Les ouvrages qu'il a écrits sur cette matière sont restés en manuscrit; ils pourraient former environ deux forts volumes in-8°. Si l'on en croit l'abbé Bertini, bien que dégagés de tout échafaudage de calculs, ils offrent des principes et des règles invariables tirés de la nature même des choses, et exposés avec autant de clarté que d'élégance et de concision. Voici la liste qu'il donne de ces ouvrages : *Elementi della moderna musica conforme alle corre-*

zioni fatte alle sue parti artificiali. 2^o *Discorso sopra i caratteri della musica*. 3^o *Progetto delle note novelle della musica*. 4^o *Discorso sopra la riforma delle note volgari della musica*. 5^o *Sopra la moderna musica e suo temperamento*. 6^o *Origine storica del canto fermo ecclesiastico diatonico*. 7^o *Origine della musica teatrale diatonico-cromatica*. 8^o *Origine storica dei volgari caratteri della musica*.

MANGOLD (HENRI), pianiste et compositeur, a vécu à Brunswick il y a environ vingt ans, puis s'est fixé à Halberstadt. On a publié de sa composition : 1^o Six sonates pour piano seul, op. 1, Brunswick, Spehr. 2^o 6 sonates faciles *idem*, op. 2, *ibid.* 3^o 6 pièces à quatre mains, op. 5, Spire. 4^o 6 marches pour le piano, op. 15, Halberstadt, Vogler. 5^o 18 variations sur un air allemand, op. 16, *ibid.* 6^o *La Fiancée et l'Organiste*, cantate, avec accompagnement de piano, *ibid.* 7^o Dix valse et deux bacchantes, op. 5, Brunswick, Spehr. 8^o Dix-huit écossaises pour le piano, op. 4, *ibid.*

MANGOLD (GUILLAUME), maître de chapelle du grand-duc de Hesse-Darmstadt, est né, je crois, à Mayence, vers 1798. Il a passé quelque temps à Paris dans sa jeunesse pour y perfectionner ses talens comme violoniste et comme compositeur. Cet artiste mériterait d'être plus connu qu'il ne l'est ; on a de lui de jolies compositions, d'un style facile et agréable. Comme chef d'orchestre, il mérite beaucoup d'éloges. Celui de la cour de Darmstadt qu'il dirige n'est pas nombreux, mais il renferme quelques artistes d'un mérite réel, et le sentiment qui l'anime est plein de chaleur. On connaît de M. Mangold environ trente œuvres de musique, parmi lesquels on distingue : 1^o Thème varié pour violon et orchestre (en *mi* mineur), op. 4, Offenbach, André. 2^o *Idem*, avec quatuor (en *si* bémol), op. 2, *ibid.* 3^o *Idem* (en *ré*), op. 3, *ibid.* 4^o Trois quatuors pour

2 violons, alto et basse, op. 5, *ibid.* 5^o Pot-pourri pour violon et violoncelle, Mayence, Schott. 6^o 12 pièces pour 4 cors, Offenbach, André. 7^o Trois polonaises pour piano et violon, op. 8, Mayence, Schott. 8^o Trois sonates faciles pour le piano, op. 7, *ibid.* 9^o Trois duetti pour 2 soprani avec accompagnement de piano, op. 6, *ibid.* 10^o *Cecilia*, cantate à 4 voix, avec accompagnement de piano, *ibid.* 11^o Canzonettes à voix seule avec acc. de piano, *ibid.* En 1855, M. Mangold a fait un voyage artistique dans l'Allemagne méridionale.

MANGON (RICHARD), organiste du collège de Tubinge, naquit à Aix-la-Chapelle vers 1580. On connaît de sa composition *Canticum canticorum Salomonis*, 4-8 *vocibus*, Francfort, 1609, in-4^o.

MANN (FRÉDÉRIC-THÉODORE), prédicateur à Berlin et amateur de musique au commencement de ce siècle, y vivait encore en 1850. Outre ses ouvrages de théologie, on lui doit la rédaction d'un almanach de musique intitulé : *Musicalisches Taschen-Buch auf das Jahr 1805, herausgegeben von.... mit Music von Wilhelm Schneider*. 2^r Jahrgang. Penig, 1805, in-12. La première année de cet almanach, publiée en 1805, avait été rédigée par les frères Jules et Adolphe Werden.

MANNA (GENNARO OU JANVIER), compositeur distingué, né à Naples en 1721, reçut son éducation musicale au conservatoire de Lorette. En 1747 il écrivit son premier opéra pour le théâtre de Ferrare ; le titre de cet ouvrage est maintenant ignoré. L'année suivante il donna dans la même ville *Adriano placato*. En 1750, il alla à Turin composer *Eumene*, et en 1751 il donna à Venise *Didone abbandonata*, de Métastase. On connaît aussi de lui : *Siroe*, Venise, 1753 ; *Achille in Sciro*, Milan, 1755, et *Temistocle*, Plaisance, 1761. De retour à Naples vers 1764, il cessa d'écrire pour le théâtre, et composa beaucoup de musique d'église qu'on exécutait encore dans les couvens et dans les

paroisses de cette ville en 1790. Manna est mort à Naples en 1788.

MANNI (DOMINIQUE-MARIE), imprimeur, grammairien et antiquaire, naquit à Florence le 8 avril 1690, et mourut dans la même ville, presque centenaire, le 50 novembre 1788. Parmi les nombreux ouvrages de ce savant homme, on trouve celui qui a pour titre : *Della disciplina del canto ecclesiastico antico ragionamento*, Florence, Stecchi, 1756, in-8°. On trouve quelques renseignemens sur les essais faits à Florence des premiers opéras dans le livre du même auteur intitulé : *De Florentinis inventis commentarius*, Ferrare, 1751.

MANNSTEIN (H.-F.), amateur de musique à Dresde, actuellement vivant, a publié, en allemand et en français, une méthode de chant intitulée : *Système de la grande méthode de chant de Bernacchi de Bologne, avec des vocalises classiques jusqu'à présent inédites de maîtres de chant formés dans la même école*. Dresde et Leipsick, Arnold, 1855, in-fol. L'auteur de ce livre nous apprend qu'il est élève de M. Jean Micksch, chanteur de la chapelle royale de Dresde.

MANOIR (GUILLAUME DU). Voyez DUMANOIR.

MANSUY (CLAUDE-CHARLES), professeur de musique à Amsterdam, dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par la composition d'un opéra-comique en deux actes intitulé : *Jérôme et Suzette*. Cet ouvrage a été représenté au théâtre d'Amsterdam en 1785.

MANSUY (FRANÇOIS-CHARLES), fils du précédent, né à Amsterdam le 18 février 1783, a eu pour maître de musique et de piano son père, jusqu'à l'âge de quinze ans; puis il s'est livré à des études sérieuses sous sa propre direction, particulièrement à celle des fugues de J.-S. Bach qu'il jouait d'un mouvement excessivement rapide, et qui lui ont fait acquérir une très-grande habileté. Après avoir voyagé avec succès en Allemagne, où il a fait impri-

mer quelques-unes de ses compositions, il est rentré en France qu'il a parcourue en donnant des concerts. Tour à tour il s'est livré à l'enseignement du piano à Lille, à Lyon, à Bordeaux, à Nantes, où il s'est marié, et dans plusieurs autres villes. J'ignore où il est en ce moment. Il a publié de sa composition : 1° 1^{er} Concerto pour piano et orchestre, Paris, Ph. Petit. 2° Grand quintetto pour piano, violon, alto, cor et violoncelle. Paris, Pacini. 3° Pastorale en trio pour piano, violon et violoncelle, *ibid.* 4° Grand duo pour piano et violon, op. 18, *ibid.* 5° Duo brillant *idem*, op. 20, *ibid.* 6° Duo pour piano et clarinette, op. 25. Paris, Schœnenberger. 7° Nocturne pour piano et cor, *ibid.* 8° Sonate pour piano et violon, Paris, Chanel. 9° Trois grandes sonates pour piano seul, op. 6. Paris, Leduc. 10° Grande sonate *idem* (en fa mineur), op. 11. Bonn, Simrock. 11° Sonate *idem*, op. 28. Paris, Erard. 12° Grande sonate *idem*, Paris, Janet. 15° Des fantaisies, rondeaux, études, pots-pourris, fugues et canons, environ vingt œuvres, Paris, Pacini, Pleyel, Troupenas, Schlesinger, Petit, etc. 14° Environ dix œuvres d'airs variés, *ibid.* M. Mansuy a en manuscrit un concerto pour piano, un quintetto pour 2 violons, 2 altos et violoncelle, une symphonie à grand orchestre, une ouverture *idem*, et un opéra représenté au théâtre de Nantes.

MANTIUS (ÉDOUARD), premier ténor du théâtre royal de Berlin, né en 1808 dans le Mecklembourg, alla suivre un cours de droit à l'université de Halle, après avoir achevé ses humanités. Jusqu'à l'époque de son séjour dans cette ville, il ne s'était occupé de la musique que comme d'un amusement; mais la beauté de sa voix l'ayant fait rechercher dans plusieurs sociétés de chant, il se livra à l'étude de cet art dans l'académie dirigée par Naue. Admis à se faire entendre dans la grande fête musicale des bords de l'Elbe, à Halle, il y fit une si vive sensation, que Spontini, Schneider, et d'autres artistes célèbres, qui

assistaient à cette solennité, le pressèrent pour qu'il abandonnât le droit, afin de se livrer à la carrière du théâtre. Il ne s'y décida qu'avec peine, mais enfin il débuta à Berlin, en 1829, dans le rôle de *Tumino* de *La Flûte enchantée*, et le public l'accueillit avec faveur. L'air *Dieses Bildniß* décida le succès du jeune chanteur. Mantius est maintenant considéré comme un des meilleurs ténors du théâtre allemand. Malheureusement sa taille est si petite qu'elle peut à peine être considérée comme suffisante à la scène.

MANUCE (ALDE, le jeune), fils aîné de Paul Manuce, célèbre imprimeur, naquit à Venise le 15 février 1547. Son enfance fut remarquable par des dispositions prématurées, qu'il ne justifia point par la suite. Nommé, en 1576, professeur de belles-lettres aux écoles de la chancellerie de sa ville natale, et secrétaire du sénat, en 1584, il quitta ces emplois pour la chaire d'éloquence qu'il alla remplir en 1585. De là, il se rendit à Pise en 1587, et ensuite à Rome, où Clément VIII lui confia la direction de l'imprimerie du Vatican. Il est mort d'une suite de débauche, le 28 octobre 1597. On a de ce savant une épître sur les flûtes des anciens, adressée à Barthélemi Capra, et imprimé à Venise, en 1570, sous le titre de *Epistola de tibis veterum*. Gruter l'a placée dans son recueil, tom. 4, pag. 251, Grævius dans son *Thesaur. Antiq. Roman.*, t. 4, p. 1210, et Ugolini, dans son *Thesaur. Antiq. Sacr.*, tom. 52, p. 861. Cet ouvrage n'apprend rien sur cette matière, qui reste encore à traiter.

MANZA (CHARLES), compositeur dramatique, né à Brescia dans la seconde moitié du dix-septième siècle, s'est fait connaître par les opéras *Paride in Ida*, représenté en 1706, et *Alessandro in Susa*, 1708.

MANZI (GUILLAUME), littérateur italien de l'époque actuelle, a publié un ouvrage intitulé : *Discorso sopra gli spettacoli, le feste ed il lusso degli Italiani nel se-*

colo XIV, con note ed illustrazioni. Rome, Mordachini, 1818, in-8°. On y trouve d'intéressantes notices relatives à la musique.

MANZINI (PAUL), auteur inconnu d'un pamphlet intitulé : *All' autore dell' Osservazioni in lingua francese sopra la musica e la danza in Italia*. Venise, Carlo Palese, 1773. L'ouvrage dont il s'agit a pour titre : *Remarques sur la musique et la danse. Lettres de M. G. à Milord Pembroke*. Venise, Charles Palese, 1773, in-12 de 150 pages.

MANZUOLI (JEAN), chanteur distingué de l'ancienne école italienne, naquit à Florence vers 1720. Il était déjà célèbre en Italie lorsqu'il se rendit en 1745 à Londres, où son talent fit une profonde sensation. En 1753 Farinelli l'appela en Espagne pour chanter au théâtre de Madrid, avec un traitement considérable. En 1765, il était à Vienne; mais peu de temps après il se retira à Florence, sa patrie, avec le titre de chanteur de la cour du grand-duc de Toscane. Burney l'entendit dans cette dernière ville en 1770; il chantait alors dans les églises et n'avait rien perdu de son goût et de l'expression de son chant. Au nombre de ses élèves, on cite l'excellente cantatrice Céleste Coltellini.

MARA (CAJETAN), moine augustin, naquit à Teutschbrod, en Bohême, le 4 septembre 1719. Après avoir achevé son cours de philosophie, il entra dans son ordre et y fit profession en 1759. Excellent organiste et musicien instruit dans la composition, il fut chargé pendant treize ans de la direction du chœur de l'église des Augustins, puis il remplit les mêmes fonctions pendant dix-neuf années à l'église Saint-Wenceslas, de Prague. Admirateur du mérite des anciens maîtres des écoles italiennes et allemandes, il passa la plus grande partie de sa vie à mettre leurs ouvrages en partition : on assure qu'il avait fait ce travail pour environ 500 messes. On connaît aussi plu-

sieurs œuvres de sa composition, entre autres des pièces d'orgue. Frappé d'une atteinte d'apoplexie en 1788, il languit quelque temps et mourut deux ans après à Deutschbrod.

MARA (IGNACE), violoncelliste, frère du précédent, naquit à Teutschbrod vers 1721. Une belle qualité de son et beaucoup d'expression étaient les caractères principaux de son talent dans sa jeunesse. En 1742 il alla demeurer à Berlin, s'y maria, et quelques années après fut admis dans la musique de la chambre du roi de Prusse, Frédéric II. Il mourut à Berlin en 1783, après avoir rempli ses fonctions de musicien du roi pendant trente-cinq ans. Il a laissé en manuscrit des concertos, des solos et des duos pour le violoncelle.

MARA (JEAN), fils d'Ignace, habile violoncelliste comme lui, naquit à Berlin en 1744. Son père lui donna des leçons et lui fit faire de rapides progrès. Lorsque son talent fut formé, il entra dans la musique particulière du prince Henri de Prusse, et alla demeurer habituellement au château de Rheinsberg. Le prince l'employa aussi comme acteur dans les opéras qu'on jouait sur son théâtre, et il montra quelque talent à la scène. Malheureusement, il était hautain, querelleur, débauché; plus tard, il joignit l'ivrognerie à ces vices. En 1775, il épousa la cantatrice Gertrude-Élisabeth Schmähling, qui depuis lors acquit une grande célébrité, sous le nom de *M^{me} Mara*. Les appointemens considérables dont elle jouissait à la cour de Prusse fournirent à son mari les moyens de pourvoir à ses dépenses, et la conduite de celui-ci devint chaque jour plus mauvaise. Pour se soustraire au despotisme du roi, qui traitait les artistes de sa musique comme ses soldats, un projet de fuite fut concerté entre les époux; mais ils furent arrêtés avant d'avoir passé la frontière, et le violoncelliste fut transformé en tambour et placé dans une forteresse. Les larmes de *M^{me} Mara* ne purent

fléchir le roi, et ce ne fut que par l'abandon d'une partie de son traitement qu'elle obtint la mise en liberté de son mari. Cependant les débauches de Mara et ses folles dépenses finirent par fatiguer l'amour de sa femme; elle se sépara de lui; mais elle continua de lui envoyer de temps en temps des sommes considérables qu'il dissipait promptement. Il tomba enfin dans l'abrutissement, dans la misère, et perdit son talent. Vers 1799, il vivait dans une triste situation aux environs de Berlin. En 1801, il visita Sondershausen et s'y fit entendre à Gerber qui lui trouva encore de l'expression dans l'*adagio*, et qui ne remarqua point en lui les habitudes d'ivresse où il était enclin. Peu de temps après, Mara se rendit en Hollande où il s'abandonna sans réserve à son penchant à l'intempérance. Dans les derniers temps de sa vie, il ne sortit plus des plus misérables cabarets, occupé à jouer des danses pour les paysans, afin de se procurer les moyens de boire. Enfin il mourut à Schiedam, près de Rotterdam, en 1808, à l'âge de soixante-quatre ans. Le grand catalogue de Breitkopf et Härtel (1826) indique en manuscrit sous le nom de Mara : 1^o Deux concertos pour violoncelle et orchestre. 2^o Douze solos pour violoncelle avec accompagnement de basse. 3^o Un duo pour violoncelle et violon. 4^o Une sonate pour violoncelle et basse.

MARA (*M^{me} GERTRUDE-ÉLISABETH*), née SCHMÄHLING, fut une des plus célèbres cantatrices de la fin du dix-huitième siècle. Elle naquit à Cassel, en 1749. Sa mère mourut peu de temps après sa naissance, et son père, pauvre musicien de ville, n'ayant pas le moyen de lui faire donner des soins pendant qu'il vaquait à ses travaux hors de chez lui, l'attachait dans un fauteuil et la laissait dans une solitude complète. L'enfant, ainsi privé de soins et de mouvement, tomba dans le rachitisme. Schmähling s'occupait quelquefois à raccommoder de vieux instrumens; sa fille, alors âgée de quatre ans,

parvint à atteindre un violon dont elle fit résonner les cordes. Elle était encore livrée au plaisir que lui procurait cet exercice lorsque le père rentra chez lui : il lui infligea un châtiement, lui défendant de toucher à aucun instrument à l'avenir. Mais la tentation était trop vive pour la pauvre petite : elle eut soin seulement de tromper la vigilance de son père. Cependant il la surprit encore un jour, et son étonnement fut extrême lorsqu'il entendit cet enfant qui, sans maître, avait appris à jouer la gamme avec justesse. Dès lors il se mit à lui donner des leçons, et bientôt elle parvint à jouer avec lui des duos. Ce prodige fit du bruit, et plusieurs personnes demandèrent à entendre la petite Gertrude ; mais quoiqu'elle fût dans sa cinquième année, elle ne pouvait se soutenir sur ses jambes, et son père était obligé de la porter dans tous les lieux où elle était appelée. Quelques amateurs, touchés du sort de cette enfant, lui donnèrent des secours, et l'un d'eux, appelé par ses affaires à la foire de Francfort, y conduisit le père et la fille. Ils s'y firent entendre dans plusieurs sociétés, et l'étonnement que la petite Schmähling y excita engagea des personnes aisées et charitables à ouvrir une souscription dont le produit permit de lui donner une meilleure éducation physique et morale. Sa santé s'améliora, et lorsqu'elle eût atteint sa neuvième année, son père entreprit avec elle le voyage de Vienne. Ils y donnèrent des concerts. L'ambassadeur d'Angleterre, charmé par l'habileté précoce de la petite Schmähling, donna à son père le conseil de la conduire à Londres où elle pourrait gagner beaucoup d'argent. Le pauvre musicien de Cassel, séduit par la perspective d'une meilleure fortune, partit avec des lettres de recommandation de cet ambassadeur, et n'eut pas lieu de se repentir d'avoir suivi ses conseils. Accueillie par les grands, protégée même par la reine, la jeune fille n'éprouva d'autre désagrément que d'être obligée de renoncer à un instrument que

les dames anglaises trouvaient indigne d'une femme. Elle possédait déjà une voix sonore : quoiqu'elle n'eût point appris à la diriger par l'art du chant, elle obtint beaucoup d'applaudissemens dans les morceaux qu'elle chanta d'instinct. Des secours furent accordés à son père pour qu'il lui donnât un bon maître. Elle fut confiée aux soins du chanteur Paradisi, et reçut quelque temps ses leçons. Il lui fit faire de bons exercices sur la gamme pour développer son organe, et ses progrès furent rapides ; mais on s'aperçut bientôt de la nécessité de la soustraire aux penchans vicieux de ce castrat. L'intérêt qu'elle avait excité dans les premiers temps s'affaiblit insensiblement, et son père comprit qu'il ne pouvait mieux faire que de retourner à Cassel. Il avait espéré placer sa fille à la cour, mais le prince ne voulait entendre que des chanteurs italiens. Le public montrait pour elle de la bienveillance ; mais il n'en résultait rien d'avantageux pour son existence, dans une ville ruinée par la guerre de sept ans. Ces circonstances décidèrent Schmähling à prier Hiller de recevoir sa fille dans l'école de chant qu'il venait d'ouvrir à Leipsick. Elle y entra en 1766 et y passa cinq années entières. Lorsqu'elle en sortit, en 1771, elle était aussi remarquable par l'étendue et la beauté de sa voix, que par sa profonde connaissance de la musique, et sa brillante vocalisation. Considéré dans son ensemble, son talent était certainement le plus complet qu'eût possédé jusqu'alors une cantatrice allemande. Hiller avait d'ailleurs orné sa mémoire des plus beaux airs de Hasse, Grann, Benda, Jomelli, Pergolèse, Porpora et Sacchini. Hasse était particulièrement son maître de prédilection, à cause de la facilité que tout chanteur trouvait dans l'exécution de sa musique. Sa voix s'étendait, avec une égale sonorité, depuis le *sol* grave jusqu'au *mi* suraigu.

L'essai qu'elle fit de son talent dans le rôle principal d'un opéra de Hasse, au

théâtre de la cour de Dresde, fut heureux. On en parla, et la réputation de mademoiselle Schmachling commença à s'étendre. A cette époque, le roi de Prusse, Frédéric II, ayant perdu quelques dents, avait cessé de jouer de la flûte. Son goût pour la musique s'en était attédi, et il accordait moins de protection aux musiciens. Les personnes qui approchaient ce monarque pensèrent que s'il était possible de ranimer son penchant pour cet art, sa morosité habituelle se dissiperait; elles lui proposèrent d'entendre la jeune cantatrice de Cassel; mais il accueillit fort mal cette proposition, disant qu'il aimait autant entendre hennir son cheval que chanter une Allemande. On obtint pourtant qu'il la fit venir à Potsdam et qu'il lui entendit chanter quelques airs de ses compositeurs favoris. Elle choisit pour le premier morceau un air de Graun que le roi aimait: il parut frappé du mérite de la cantatrice et demanda si elle chantait aussi à première vue. Sur sa réponse affirmative, il alla chercher un autre air de Graun, fort difficile, et dont il avait seul le manuscrit: elle le chanta sans faute, et le roi avoua qu'elle possédait un beau talent. Plusieurs fois rappelée à Potsdam dans les semaines suivantes, elle reçut enfin la proposition d'entrer au service de la cour avec un traitement de trois mille écus de Prusse (11,250 francs) pour toute sa vie; ce qui fut accepté avec joie. Il y avait alors à la cour de Frédéric deux très-habiles chanteurs italiens (Concialini et Porporino), qui devinrent les modèles de la nouvelle cantatrice pour l'adagio, et qui achevèrent de perfectionner son goût et le fini de son exécution.

Son existence était assurée, sa position honorable et son talent distingué. Plusieurs artistes, séduits par tant d'avantages, essayèrent de lui plaire; mais elle montra pour tous beaucoup d'indifférence jusqu'à ce que le violoncelliste Mara se fût présenté à ses yeux: il triompha de sa froideur et la décida à l'épouser. En

vain lui représenta-t-on les défauts de cet homme, son inconduite, ses débauches; rien ne put ébranler sa résolution. Deux fois le roi refusa son consentement; mais elle revenait toujours à la charge; il finit par l'accorder. Elle ne tarda pourtant point à acquérir la preuve que ses amis ne l'avaient pas trompée; fatiguée de voir dissiper toutes ses ressources par son mari, qui se perdait lui-même dans d'affreux désordres, elle finit par se séparer de lui; mais elle continua de lui fournir des secours.

Cependant sa renommée grandissait chaque jour: il lui vint des offres secrètes d'un engagement à Londres pour quelques concerts, moyennant 2.500 livres sterling (67,500 francs); mais elle n'osa demander un congé qui lui aurait été refusé. Après une couche malheureuse, les médecins lui conseillèrent l'usage des eaux thermales de la Bohême; Mme Mara demanda la permission de s'y rendre; mais le roi répondit que les bains de Freienwald étaient aussi bons. Peu de temps après, elle rappela qu'une clause de son contrat lui concédait le droit de faire un voyage en Italie: *Soit, dit Frédéric; mais elle ira seule, son mari doit rester en Prusse.* Insensiblement elle s'irrita contre ce despotisme et résolut de se faire donner son congé, par la négligence de son service. Une occasion se présenta bientôt de mettre son projet à exécution. Le czarowitz Paul I^{er} était venu passer quelques jours à Berlin, où des fêtes brillantes lui furent données. Un opéra où Mme Mara devait remplir le rôle principal fut indiqué pour certain jour; elle feignit d'être malade. Le roi lui fit dire le matin qu'elle eût à se bien porter et à chanter comme elle pouvait le faire; mais elle resta couchée. Deux heures avant le spectacle, une voiture escortée de huit dragons s'arrêta à sa porte, et un capitaine entra dans sa chambre en lui déclarant qu'il avait ordre de la mener au théâtre, *morte ou vive.* — « Mais vous voyez que je suis au lit! —

« S'il n'y a que cette difficulté (dit le militaire habitué à ne point connaître d'obstacles contre les ordres qu'il avait reçus), » je vous prends avec le lit. » Il fallut obéir. Baignée de larmes, elle se laissa conduire au magasin du théâtre et habiller, bien résolue de chanter sans âme, sans goût, et de manière à faire repentir le roi de ses violences. Tout alla de cette façon pendant le premier acte; mais ensuite il lui vint dans l'esprit qu'elle ne devait pas laisser une fâcheuse opinion de son talent au grand-duc de Russie, et dans un air brillant, elle déploya toutes les ressources de son habileté, particulièrement dans un trille qu'elle soutint au delà de tout ce qui paraissait possible, le battant avec une agilité merveilleuse, et modifiant la puissance de sa voix depuis le son le plus faible jusqu'au plus intense, puis le diminuant par degrés. Ravi de ce qu'il entendait, le prince se jeta presque hors de sa loge, et applaudit avec transport.

Ce fut à la suite de cette circonstance que, fatiguée du despotisme qui pesait sur elle, M^{me} Mara résolut de s'en affranchir par la fuite : on peut voir dans l'article précédent quelles furent les suites de cette démarche, qui rendit sa situation plus triste pendant plusieurs années. Enfin, elle parvint à se rendre secrètement à Dresde, où l'ambassadeur de Prusse la retint jusqu'à ce qu'il eût reçu des instructions de sa cour. Frédéric II, dont le goût pour la musique s'affaiblissait chaque jour davantage, envoya le congé de la cantatrice et ne voulut plus entendre prononcer son nom. Devenue libre, M^{me} Mara retrouva sa gaité, sa santé altérée par le chagrin, et résolut de visiter l'Allemagne et la France. En 1780 elle arriva à Vienne avec son mari. L'empereur Joseph II avait fait venir alors dans cette ville un opéra bouffe italien dont la cantatrice Storace était la *prima donna*; il n'aimait que ce genre de musique, qui n'avait point d'analogie avec le caractère de talent de

la Mara : celle-ci fut donc accueillie froidement par le monarque; mais l'impératrice Marie-Thérèse, bien que fort âgée et vivant dans la retraite, prit à elle un intérêt bienveillant, et lui donna une lettre pour sa fille, Marie-Antoinette, reine de France. M^{me} Mara se fit entendre dans plusieurs grandes villes de l'Allemagne, de la Hollande et de la Belgique : elle arriva à Paris en 1782. M^{me} Todi (voyez ce nom), cantatrice italienne de beaucoup de mérite, s'y trouvait alors, et passait dans l'opinion de beaucoup d'amateurs et d'artistes pour la plus habile de son temps. Après avoir chanté à Versailles devant la reine, qui l'accueillit avec bonté, M^{me} Mara se fit entendre au Concert-spirituel dans un air de Naumann (*Tum'entends*), où elle excita autant d'étonnement que d'admiration. On lui trouva deux qualités dont la réunion est rare : une brillante exécution dans le chant de bravoure, et beaucoup d'expression dans l'adagio. Après le premier essai du talent de la cantatrice allemande, il se forma deux partis parmi les amateurs : on les distingua sous les noms de *Maratistes* et de *Todistes*. Suivant l'habitude des Français, il fut débité des quolibets, des bons mots et des calembours à cette occasion. On rapporte celui-ci : Dans un concert où elles chantaient toutes deux, un amateur demandait à son voisin quelle était la meilleure : — *C'est Mara*, répondit celui-ci. — *C'est bien Todi* (bientôt dit) reprit un troisième interlocuteur.

Après avoir passé près de deux années à Paris, M^{me} Mara partit pour Londres où l'attendaient de plus grands succès encore. Elle y arriva en 1784, au moment du *festival*, en commémoration de Handel. Les administrateurs de cette solennité lui confièrent les solos de la première partie de soprano, et le talent qu'elle y déploya prouva qu'elle était digne de cet honneur. Elle-même acquit la conviction, dans cette importante circonstance, que l'atorio était le genre de

musique où ses facultés se déployaient avec le plus d'avantages. A la scène, elle manqua toujours de grâce ; elle était gauche, embarrassée dans l'action dramatique ; mais le genre sévère et large de l'oratorio convenait à sa profonde connaissance de la musique et à sa puissante exécution. Ses succès eurent tant d'éclat en Angleterre, que dans l'espace de quinze jours elle gagna 70 mille francs. Elle chantait quelquefois cinq ou six morceaux dans une seule soirée, et le prix qu'elle avait fixé était de cinquante guinées pour un seul air. L'avantage de bien parler la langue anglaise, qu'elle avait apprise à Londres dans sa jeunesse, lui permettait de bien chanter la musique de Handel et de Purcell, qui excitait alors des transports d'admiration dans toutes les classes de la société. Il n'y eut bientôt plus de concert, plus de solennité musicale possible sans Mme Mara : elle devint l'idole de la nation anglaise. Après quatre années de séjour dans la Grande-Bretagne, elle partit pour l'Italie et chanta au théâtre royal de Turin pendant le carnaval, en 1788. Quoiqu'elle n'y brillât pas comme actrice, elle y obtint des succès par la beauté de son chant. L'année suivante elle eut un véritable triomphe à Venise. De retour à Londres, en 1790, elle y chanta pendant la saison ; puis elle alla remplir un engagement pour le carnaval, à Venise. En 1792 elle retourna de nouveau à Londres, et cette fois son séjour en Angleterre fut de près de dix ans. Vers 1801, elle sentit un affaiblissement assez remarquable dans son organe ; elle était alors âgée de cinquante-deux ans. L'année suivante, elle quitta Londres, pour retourner sur le continent. Ayant son départ, le public lui donna un témoignage de l'intérêt qu'il prenait à sa personne par l'empressement qu'il mit à se rendre à son dernier concert : la recette fut de près de vingt-sept mille francs. Arrivée à Paris, elle désira s'y faire entendre, et son ancienne réputation lui fit offrir avec em-

pressement la salle de l'Opéra pour son concert. Je l'entendis alors ; sa manière de dire le récitatif était belle, mais dans les traits qui exigent de la force, sa voix était impuissante. Elle fit peu d'effet. Mme Grassini, qu'on avait entendue peu de temps auparavant, et qui était dans l'éclat de son talent, fit faire des comparaisons qui n'étaient point à l'avantage de madame Mara. Celle-ci prit alors sa route par l'Allemagne et donna des concerts à Francfort, Weimar, Leipsick, Berlin, et à Vienne. En 1804, elle alla en Russie, chanta d'abord à Pétersbourg, puis se fixa à Moscou, où elle acheta une maison.

Mme Mara, dont l'esprit était borné et l'organisation passionnée, avait toujours été à la merci des hommes qu'elle avait aimés, et s'était laissé dépouiller par eux de tout ce qu'elle avait gagné par son talent. Longtemps son mari avait dissipé les sommes considérables qu'elle lui abandonnait avec une générosité mal entendue. Plus tard, elle eut pour amant un flûtiste italien nommé *Florio* (voyez ce nom), quoiqu'elle eût déjà plus de cinquante ans, et le même désordre continua de régner dans ses affaires. Effrayée par l'approche de la vieillesse et par la perte de sa voix, elle aperçut trop tard la fâcheuse situation où l'avaient placée ses folles prodigalités. Alors, pour la première fois, des idées d'économie lui vinrent. Pendant six ans elle donna des leçons de chant à Moscou et parvint à réunir une somme assez considérable dont elle plaça le capital chez un négociant, après avoir acheté sa maison : faible ressource en comparaison des sommes énormes qu'elle avait autrefois gagnées et dissipées ! Un sort fatal voulut qu'elle perdît encore cette dernière planche de salut : car l'incendie de Moscou, en 1812, détruisit sa propriété et ruina le négociant dépositaire de son argent. Déjà âgée de près de soixante-quatre ans, elle dut chercher encore des moyens d'existence dans ce qui lui restait de savoir et d'expérience ; mais elle

montra de la résignation dans cette adversité, et se mit à voyager dans la Livonie, où elle reçut un bon accueil : elle se fixa enfin dans la petite ville de Revel, passant une partie de chaque année dans des châteaux à instruire dans l'art du chant de jeunes filles nobles. Après quatre ans de ce genre de vie, elle eut la singulière fantaisie de revoir Londres où elle espérait gagner encore quelque argent. Elle y arriva en 1819, et y donna un concert au théâtre du roi : le produit fut avantageux ; mais le public, par respect pour le souvenir d'un grand talent, ne put que garder le silence. De retour en Livonie dans l'été de 1820, elle y reprit ses habitudes, et fut entourée de soins par ses amis jusqu'à ses derniers jours. Elle a cessé de vivre à Revel, le 20 janvier 1855, à l'âge de 84 ans. Peu de temps avant sa mort, elle avait reçu de l'illustre Gœthe un poème sur l'anniversaire de sa naissance. G.-C. Gresheim a publié à Cassel, en 1823, une biographie de cette célèbre cantatrice, sous le titre de *Das Leben der Künstlerin Mara*. On en doit une plus intéressante à Rœchlitz, insérée dans le premier volume de son recueil *Für Freunde der Tonkunst* (p. 49-117). Je me suis servi de ces deux écrits pour les renseignemens de cette notice. Il y a plusieurs portraits de M^{me} Mara ; le plus beau est celui qui a été gravé par Collyer, à Londres, en 1794.

MARAIIS (MARIN), célèbre violiste, né à Paris, le 31 mars 1656, fut d'abord enfant de chœur à la Sainte-Chapelle du Palais, puis devint élève de Hottemann, et en dernier lieu de Sainte-Colombe, pour la viole. Lully lui donna aussi quelques leçons de composition, particulièrement pour le style dramatique. En 1685 il entra dans la musique de la chambre du roi, en qualité de viole solo et il conserva cette place jusqu'en 1725. Il mourut à Paris le 15 août 1728, dans sa soixante-treizième année. Marais avait eu dix-neuf enfans dont la plupart cultivèrent la musique. Sa fille

aînée avait épousé le compositeur Bernier. Trois de ses fils et une fille cultivèrent la viole avec succès. Le plus célèbre de ses fils fut Roland Marais, objet de l'article suivant. La basse de viole, cultivée en France avec succès par Hottemann, avait acquis de nouvelles ressources sous la main de Sainte-Colombe, Desmarests et du Buisson ; mais Marais alla plus loin que ces artistes dans l'art de jouer en harmonie sur ce bel instrument. Il y ajouta la septième corde, qui n'était point en usage avant lui. On dit aussi qu'il fut le premier violiste qui fit filer en fil de laiton les trois grosses cordes de l'instrument pour leur donner plus de tension et conséquemment plus de sonorité sans en augmenter la grosseur, et sans leur donner trop d'élevation au dessus du manche. On a de lui cinq livres de pièces de viole, dont le cinquième a été gravé à Paris, en 1725, et l'on connaît sous son nom : *Pièces en trios pour les flûtes, violons et dessus de viole*. Paris, Ballard, 1692, in-4^o. obl. Marais s'est fait connaître aussi comme compositeur dramatique par les opéras suivans : 1^o *Alcide*, tragédie lyrique, en société avec Louis de Lully, 1695. Cet ouvrage fut repris en 1705, 1716 et 1744. 2^o *Arianne et Bacchus*, 1696. 5^o *Alcione*, tragédie lyrique, en 1706; repris en 1719, 1750 et 1741. 4^o *Sémélé*, en 1709. Trois ou quatre ans avant sa mort, Marais se retira dans une maison qu'il avait achetée rue de l'Oursine, pour y cultiver des fleurs. Il donnait cependant encore des leçons de viole deux ou trois fois chaque semaine.

MARAIIS (ROLAND), fils du précédent, fut aussi un violiste distingué. En 1725, il obtint la place de violiste solo de la chambre du roi, en remplacement de son père, dont il avait eu la survivance pendant plusieurs années. Quantz l'entendit en 1726, et en parle comme d'un artiste fort habile. Marais a publié une méthode de musique sous ce titre : *Nouvelle méthode de musique, pour servir d'introduction*.

duction aux auteurs modernes. Paris, Chr. Ballard, 1711, in-4°.

MARAZZOLI (MARC), né à Parme, dans les premières années du dix-septième siècle, fut agrégé comme chapelain chantre de la chapelle pontificale, le 25 mai 1657. Virtuose remarquable sur la harpe, il fut aussi un des meilleurs compositeurs d'oratorios et de cantates de son temps. Il obtint un bénéfice à l'église Sainte-Marie-Majeure, et le pape Urbain VIII lui donna l'emploi de *bussolante*¹. Il fut aussi attaché à la musique de la reine Christine de Suède, qui avait voulu à tout prix le compter parmi les virtuoses de sa chambre. Gerber dit dans son ancien Lexique que Marazzoli abandonna la chapelle pontificale pour aller à Venise faire représenter un opéra; mais c'est une erreur. La Borde, qui en a fait un Vénitien, d'après la dramaturgie d'Allacci, a aussi fait une faute, car il est certain que Marazzoli était de Parme. Il mourut le 16 janvier 1662. Les titres des principaux ouvrages de ce musicien sont : 1° *Amorì di Giasone e d'Isifile; dramma, ovvero festa teatrale recitata nel teatro de' santi Gio. e Paolo di Venezia, l'anno 1642.* 2° *L'Arme, e gli Amorì; dramma musicale recitato più volte nel palazzo Barberini alla presenza della regina di Svezzia.* 3° *Del male il bene; dramma musicale posto in musica dall' Abbatini, e dal Marazzoli, recitato con l'occasione delle nozze de' signori il principe di Palestrina e donna Olimpia Giustiniani, e di nuovo più volte alla presenza della regina di Svezzia nello stesso palazzo.* 4° *La Vita umana, ovvero il Trionfo della pietà; dramma musicale rappresentato, e dedicato alla serenissima regina di Svezzia nel palazzo Barberini, parole di Giulio Rospigliosi* (depuis Clément IX), *musica del Marazzoli.* Roma, Mascardi, 1658. Quelques cantates morales de ce musicien ont été insérées dans le recueil des *Poesie*

moralì poste in musica da Giuseppe Giamberti. Orvieto, 1628. Beaucoup de ses oratorios sont dans les archives de Ste-Marie in Vallicella, à Rome. M. l'abbé Baini possède aussi beaucoup de madrigaux, d'airs et de petites cantates dans des volumes qu'il a acquis à la vente de la bibliothèque de la maison Colonna.

MARBACH (CHRÉTIEN), magister et pasteur à Mertschütz, en Silésie, dans la première partie du dix-huitième siècle, est auteur d'un livre intitulé : *Evangelische-Singe-Schule, darinnen diejenigen Dinge deutlich gelehrt und wiederholt werden*, etc. (Méthode de chant évangélique, dans laquelle on enseigne d'une manière claire les choses qui sont en général nécessaires et utiles à tout chrétien évangélique, pour l'édification et la propagation de la dévotion du chant agréable à Dieu). Breslau et Leipsick, 1726, in-8° de 216 pages.

MARBECK (JEAN), bachelier en musique, et organiste de la chapelle Saint-Georges à Windsor, naquit au commencement du seizième siècle. Il posséda des connaissances étendues dans la musique, et précéda Tye et Tallis, considérés à tort comme les plus anciens compositeurs de l'Église réformée d'Angleterre. Vers 1544 il se forma à Windsor des associations qui avaient pour but de favoriser la réformation suivant la doctrine de Luther; Marbeck était un des chefs de cette association; l'évêque de Winchester, chargé d'une procuration du roi Henri VIII pour sévir contre ces rassemblemens, le fit arrêter avec trois autres qui furent condamnés à être brûlés vifs, et exécutés le lendemain du jugement. Quant à Marbeck, les dispositions favorables de l'évêque en sa faveur le sauvèrent. On n'exigea pas même qu'il rétractât publiquement ses opinions religieuses; il reprit ses fonctions d'organiste et les études de son art. Il vivait encore en 1576, et même vraisemblablement en 1581, car on imprima dans cette dernière année plusieurs ouvrages de sa composi-

¹ Directeur des cérémonies de l'église.

tion. On a de Marbeck le plus ancien livre de chant simple qui a été publié pour l'usage de l'Eglise anglicane. Ce livre a pour titre : *The Boke of common Praier, noted. Imprinted by Richard Grafton, printer to the Kinges majesties*, 1550. Il est d'une rareté excessive. Le chant qu'on y trouve est peu différent de celui qui est encore en usage aujourd'hui dans la liturgie anglicane. Hawkins a inséré un hymne à trois voix de Marbeck (*a Virgin and Mother*) dans le 3^{me} volume de son Histoire générale de la musique (p. 246-249); c'est un morceau bien écrit. On trouve aussi un *Te Deum* de ce musicien dans le premier volume de la *Musica antiqua* de Smith.

MARCA (LÉONARD), carme déchaussé et facteur d'orgues à Nuremberg, dans la seconde moitié du quinzième siècle, fit, en 1479 des réparations au grand orgue de l'église Saint-Laurent de cette ville, et y ajouta un positif qui renfermait 454 tuyaux; mais on fit ensuite peu d'usage de cet instrument, et il fut remplacé en 1525 par l'orgue de l'église des Dominicains.

MARCELLO (BENOÎT), noble vénitien, fils d'Augustin Marcello et de Paule Cappello, naquit à Venise le 24 juillet 1686, et reçut, ainsi que ses frères Alexandre et Jérôme, une éducation brillante et solide dans la maison de leur père, qui dirigea lui-même leurs études. La poésie et la musique occupèrent particulièrement tout le temps qu'il put dérober aux affaires publiques où l'appelaient sa naissance et sa position sociale. Quoique Benoît Marcello annonçât du génie pour les arts, l'étude des règles lui paraissait pénible, et ce n'était qu'avec peine qu'on obtenait de lui qu'il s'y appliquât. Les difficultés attachées au mécanisme des instrumens lui inspiraient surtout du dégoût; mais piqué des railleries de son frère Alexandre à ce sujet, il se livra à l'étude du violon avec tant d'ardeur, à l'âge de dix-sept ans, qu'au bout de trois années il acquit un talent distingué sur

cet instrument. Depuis ce moment, son application à la musique était devenue si ardente, que son père, craignant les conséquences fâcheuses d'un travail immodéré, l'emmena à la campagne, et le priva de tous les moyens de s'occuper de son art favori. Mais le génie de Benoît était éveillé; trompant la vigilance de son père, il se procura du papier réglé, et écrivit une messe remplie de beautés. Convaincu alors que la contrainte serait inutile, Augustin Marcello laissa son fils se livrer à son goût. Peu de temps après il mourut, et Benoît retourna à Venise, où la culture des arts et les affaires publiques partagèrent son temps. Une société d'amateurs de musique s'était formée au *Casino de' Nobili*; il y entra et y fit souvent exécuter ses ouvrages. C'est aussi à cette époque que, convaincu de la nécessité d'augmenter son savoir dans l'art du contrepoint, il devint élève de Gasparini. Il eut toujours beaucoup de déférence pour ce maître, et soumit la plupart de ses productions à son examen. Lui-même forma plusieurs élèves au nombre desquelles on compte la célèbre cantatrice Faustine Bordoni, qui depuis fut la femme de Hasse; cependant il est vraisemblable que cette virtuose n'en reçut que des conseils pour la partie dramatique de son art, car son maître de chant fut, comme on sait, Michel-Ange Gasparini.

Nonobstant ses travaux importants dans la poésie, la littérature et la musique, Marcello ne négligea pas les devoirs de sa position sociale. Ainsi que la plupart des nobles vénitiens, il se livra dans sa jeunesse à l'exercice de la profession d'avocat. A l'âge de vingt-cinq ans, il en prit l'habit, et jusqu'à trente, il remplit les fonctions de diverses magistratures. Plus tard, il fut pendant quatorze ans membre du conseil des quarante, et en 1750 il alla comme providiteur à Pola. L'air insalubre de cette ville fut nuisible à sa santé: il y perdit toutes ses dents. De retour à Venise en 1758, il y resta peu de temps.

A sa demande, le gouvernement l'envoya à Brescia, en qualité de camerlingue. Le climat de cette ville est renommé par son excellence; mais il ne put rétablir la santé délabrée de Marcello. A peine celui-ci commençait-il à jouir des avantages et des agrémens de sa position, que la mort vint l'enlever aux arts et à sa patrie : il cessa de vivre à Brescia le 24 juillet 1759, et fut inhumé avec pompe dans l'église de Saint-Joseph-des-Franciscaïns. On plaça sur sa tombe l'inscription suivante :

*Benedicto, Marcello
Patricio, Veneto,
Pientissimo,
Philologo, Poete
Musices, principi
Quæstorî, Briciensi
V. M.*

*Anno MDCCXXXIX. VIII. Kal. Aug.
Posuit
Vixit ann. LII, mens. XI, d. XXIII.*

Il avait épousé secrètement une belle fille, d'une condition obscure, qui avait été son élève; mais il n'en eut point d'enfans.

B. Marcello est à juste titre considéré comme un des plus beaux génies qui ont honoré non-seulement Venise, mais l'Italie. Il fut à la fois écrivain éloquent, poète distingué et compositeur d'un mérite remarquable. L'ouvrage qui a particulièrement immortalisé son nom est la musique qu'il a composée sur une paraphrase en vers italiens de cinquante psaumes par Jérôme Ascagne Giustiniani. Les quatre premiers volumes de cette belle collection parurent sous ce titre : *Estro Poetico-Armonico. Parafrasi sopra li primi venticinque salmi. Poesia di Girolamo Ascanio Giustiniani, Musica di Benedetto Marcello de' patrizi veneti. In Venezia, appresso Domenico Lovisa, 1724*, in-fol. Les vingt-cinq derniers psaumes furent publiés par le même éditeur, en 1726 et 27, sous le titre : *Estro-Poetico-Armonico. Parafrasi sopra i secondi venticinque Salmi etc.* 4 vol. in-fol. Marcello a écrit ces psaumes pour une, deux, trois et

quatre voix, avec une basse chiffrée pour l'accompagnement de l'orgue ou du clavecin, et quelques-uns avec violoncelle obligé ou deux violons. Un rare mérite d'expression poétique, beaucoup d'originalité et de hardiesse dans les idées; enfin une singulière variété dans les moyens, sont les qualités qui non-seulement ont fait considérer ce grand ouvrage comme le chef-d'œuvre de son auteur, mais comme une des plus belles productions de l'art. Marcello a emprunté quelques-uns des thèmes de ses psaumes aux intonations des juifs d'Orient, d'Espagne ou d'Allemagne sur les mêmes psaumes, ou même à la psalmodie de l'Eglise latine; la manière dont il a traité ces motifs n'est pas un des moindres témoignages de l'élévation de son talent. Quelques incorrections de style, quelques dissonances mal résolues, ne sont que de légères taches dans un si bel œuvre, et c'est avec raison que cet œuvre jouit depuis plus d'un siècle de la réputation d'une des plus belles productions de la musique moderne.

Toutefois, l'intérêt de la vérité m'oblige à dire qu'on s'est en général trompé lorsqu'on a considéré Marcello comme l'inventeur de la plupart des formes dont il a fait usage dans la composition de ses psaumes. Si les ouvrages de Lotti étaient plus connus, on y verrait que Marcello y a puisé la plupart de ces formes : il doit aussi beaucoup à Clari qui l'avait précédé par la publication de ses duos et trios, et dont le système de modulation se retrouve en beaucoup d'endroits dans les psaumes. Sije fais cette remarque, ce n'est pas assurément pour diminuer la considération attachée à l'œuvre de Marcello, dont je suis sincère admirateur, mais parce que je crois qu'il s'agit d'un fait important de l'histoire de la musique. Mattheson, qui a parlé des psaumes de Marcello, dans sa *Critica musica*, n'en a point compris le mérite. Burney a montré aussi beaucoup de légèreté dans l'appréciation de ce bel ouvrage (*A General history of music*, t. 4. p. 545).

Avison, auteur d'un essai sur l'expression musicale, a publié à Londres une belle édition des Psaumes de Marcello avec une traduction anglaise; le dernier volume de cette collection a paru en 1750. Peu de temps après une nouvelle édition italienne fut donnée à Venise par Dominique Pompeati. En 1805-1808 Sébastien Valle, imprimeur dans la même ville, en a publié une fort belle, en 8 volumes grand in-folio, avec un portrait de Marcello gravé par Zuliani, la préface de la première édition, des lettres relatives à l'ouvrage par Giustiniani, Marcello, Gasparini, etc., la vie de Marcello par Fr. Fontana, qui avait paru en 1782 dans le neuvième volume des *Vite Italorum*, etc., de Fabroni, et enfin le catalogue des ouvrages de Marcello. En dernier lieu ces psaumes ont été réimprimés avec un accompagnement de piano arrangé par Fr. Mirecki; cette édition est intitulée : 50 *Salmi di Davidde parafrasati da Giustiniani*, a 2, 3 et 4 voci, in partitura, con accompagnamento di piano-forte, etc. Paris, Carli, 4 parties en 12 livres gr. in 4°.

Les autres ouvrages publiés par Marcello sont : 1° *Concerti a cinque istromenti, opera prima*. In Venezia presso il Sala, 1701. 2° *Sonate da cembalo*, op. 2^a, ibid. 3° *Sonate a cinque, e flauto solo col basso continuo*, ibid., 1712. 4° *Canzoni madrigalesche, ed arie per camera a due, a tre, a quattro voci, di Benedetto Marcello, nobile Veneto, Accademico filarmonico, ed Arcade, opera quarta*. Bologna, 1717, presso G. A. Silvani. 5° *Calisto in Orsa, pastorale a cinque voci ad uso di scena*. In Venezia per Domenico Lovisa. 1725, in-4°. Poésie et musique de Marcello. La musique n'a pas été imprimée. 6° *La Fede riconosciuta. Dramma per musica rappresentato nel teatro di Piazza di Vicenza*. In Vicenza, 1702. La même pièce a été reprise en 1729, sous le titre de *La Comedia di Dorinda*. La poésie et la musique étaient de Marcello; la musique n'a point

été publiée. 7° *Giuditta, oratorio per musica*. In Venezia per Domenico Lovisa, 1710, in-8°. Burney possédait la musique de cet ouvrage, en manuscrit. 8° *Il Teatro alla modo, o sia metodo sicuro e facile per ben comporre, ed eseguire le opere italiane in musica, etc.* (Le théâtre à la mode, ou méthode certaine pour bien composer et exécuter les opéras italiens en musique, dans laquelle on donne des avis utiles et nécessaires aux poètes, compositeurs de musique, musiciens de l'un et de l'autre sexe, entrepreneurs, instrumentistes, machinistes, décorateurs, tailleurs, habilleurs, comparses, copistes, protecteurs et mères des actrices, et autres personnes attachées au théâtre). Stampato in Broglio di Belinsania per Aldiviva Ligante, all' insegna dell' Orso in Prata. Si vende nella strada del Corallo, alla porta del Palazzo d'Orlando; e si stamperà ogn'anno con nuova aggiunta, in-8° (sans date). Cette ingénieuse satire en prose est imprimée sans nom d'auteur. Suivant le catalogue de tous les drames en musique imprimé à Venise chez Antoine Gruppo, en 1745, cet opuscule aurait été imprimé en 1727; mais il est à peu près certain que la première édition est antérieure à cette date, car Apostolo Zeno parle de l'ouvrage avec éloge dans une lettre au chevalier Antoine François Marmi, écrite de Vienne le 2 avril 1721. Il y a une autre édition sans date, absolument semblable à celle dont le titre est rapporté ci-dessus, avec cette seule différence qu'après les mots : *Si vende nella strada del Corallo alla porta del Palazzo*, on lit ceux-ci : *Come pure in Milano da Francesco Agnelli*. Le P. Martini, qui a dû avoir connaissance de l'époque précise de la première publication, la fixe à 1720. J'ignore sur quels renseignements Gerber a dit dans son ancien Lexique que l'opuscule de Marcello a été imprimé en 1722; peut-être en effet est-ce dans cette année que l'une des éditions sans date a été publiée. Mazzuchelli,

dans une notice sur la vie et les ouvrages de Marcello, insérée au 10^e volume des *Memorie per servire alla storia Letteraria* (p. 157 et suiv.), cite une édition avec date imprimée en 1753 ; j'en possède une autre qui a pour titre : *Il teatro alla modo, o sia metodo sicuro e facile, per ben comporre ed eseguire opere italiane all'uso moderno, nel quale, etc. Stampatore, Borghi di Belisania, Venezia, 1758, in-8^o de 72 pages.*

Forkel a cru qu'un autre opuscule de Marcello a été imprimé ; il est intitulé : *Lettera familiare d'un Academico filarmonico ed Arcade, discorsiva sopra un libro di duetti, terzetti e madrigali a più voci, stampato in Venezia da Antonio Bartoli, 1705* ; mais ce petit ouvrage est resté en manuscrit. Burney en avait rapporté une copie faite à Venise et qui a été achetée 5 schellings 6 pence à la vente de sa bibliothèque. Une faute d'impression de la notice de Fontana insérée dans les *Vite Italorum, etc.*, de Fabroni (t. IX, p. 375) a causé l'erreur de Forkel ; au lieu de *stampato in Venezia*, qui se rapporte au recueil de duos et de trios de Lotti, dont il s'agit dans cette lettre, on lit *stampata, etc.*, qui semble indiquer que la lettre a été imprimée dans cette année. Gerber, MM. Lichtenthal et Becker sont incertains sur la date et le lieu où l'ouvrage a été imprimé.

Outre les ouvrages cités précédemment, on a publié de Marcello des recueils de vers, de sonnets, des drames et des poèmes burlesques. Son poème d'opéra *Arato in Sparta*, a été mis en musique par Ruggieri, et représenté au théâtre de Sant'Angelo à Venise, en 1709.

Marcello a laissé en manuscrit : 1^o *Teoria musicale ordinata alla moderna pratica. Si tratta de' principi fondamentali del canto, e suono, in particolare d'organo, di gravicembalo, e del comporre. Opera utilissima tanto agli studenti, quanto a' maestri per il buon metodo d'insegnare.* Ce traité est divisé

en trois parties : la première est relative aux proportions ; la seconde, au système musical ; la troisième, aux consonnances harmoniques. L'ouvrage a été achevé en 1707. 2^o *Alcuni avvertimenti al Veneto Giovanetto Patrizio, di Benedetto Marcello, per istruzione del nipote di lui Lorenzo Alessandro.* 3^o *Cassandra*, cantate à voix seule et basse continue. 4^o *Timoteo*, cantate à deux voix, sur une traduction italienne, par l'abbé Conti, du *Banquet d'Alexandre* de Dryden. Ces deux cantates, qui ont une grande célébrité, sont comptées parmi les plus belles productions du génie de Marcello. 5^o *Serenata da cantarsi alla corte di Vienna il primo d'ottobre 1725.* Poésie et musique de Marcello. 6^o Deux madrigaux à quatre voix ; le premier pour 2 ténors et 2 basses contre les sopranos et les altos ; le second pour deux sopranos et deux altos en réponse aux basses et aux ténors. Cette pièce bouffonne a été écrite pour tourner en ridicule les castrats sopranistes et altistes ; les paroles et la musique y sont disposées de manière que les chanteurs imitent un troupeau bêlant. 7^o *Lettera scritta dal signor Carlo Antonio Benatti alla signora Vittoria Tesi, posta in musica dal Marcello.* Dans cette lettre, écrite de Bologne, il est parlé de beaucoup de chanteurs célèbres dont Marcello a imité la manière. 8^o *Gioas*, oratorio à quatre voix et instrumens, en deux parties. 9^o *Psiche*, cantate à deux voix, avec instrumens. 10^o Vingt-six cantates pour voix de soprano, de contralto, de ténor ou de basse, avec instrumens. 11^o Vingt-sept duos, avec basse continue. Le P. Martini a publié un de ces duos dans son *Esemplare o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto* (t. I, pag. 21). 12^o Un très-grand nombre de cantates à voix de soprano ou de contralto sans autre accompagnement que le clavecin. 13^o *Miserere* pour deux ténors et basse. 14^o Messe à quatre voix et orchestre composée pour l'église *Sainte-Marie della*

Celestina. 15° *Lamentations de Jérémie*. 16° *Tantum ergo*, à six voix, en canon. 17° *In Omnem terram*, idem. 18° *Salve Regina*, à sept voix, en canon. Il a été publié chez Zatta, à Venise, en 1788, une notice intitulée : *Vita di Benedetto Marcello Patrizio Veneto, con l'aggiunta della riposta alle censura del sig. Saverio Mattei, con l'indice dell'opere stampate e manoscritte, e alquante testimonianze intorno all'insigne suo merito nella facoltà musicale*, in-8° de 108 pages. Ces pièces ont été réimprimées en tête de l'édition des Psaumes, Venise, 1803.

MARCELLO (ALEXANDRE), frère aîné du précédent, naquit à Venise vers 1684, et fut un amateur distingué de poésie et de musique. Il avait fait une étude particulière de ces arts, de la philosophie et des mathématiques. Sa maison était ouverte à tous les artistes et aux étrangers amateurs de musique : chaque semaine il y donnait un concert où l'on exécutait particulièrement ses compositions. Il mourut à Venise en 1750. On connaît sous son nom : 1° *Cantate da Camera a voce sola*, Venise, 1715. 2° 12 solos pour violon, Augsbourg, 1737. 3° *VI Concerti a 2 flauti trav. o violini principali, 2 violini ripieni, viola o violoncello obbligato, e cembalo*, ibid., 1738. 4° *La Cetra, concerti di Eterio Stinfalico* (surnom qu'il avait pris dans l'académie des *Arcadi*), *parte prima, oboe o traversieri co'l violino principale, publicati da Gio. Christiano Leopold*, Augsbourg, 1738.

MARCELLO DI CAPUA. V. CAPUA (MARCELLO DI), au Supplément.

MARCESSO (BARTHOLOMÉ), compositeur italien du dix-septième siècle, est connu par un ouvrage intitulé : *Sacra corona o sia Motetti a due e tre voci*, Venise, 1656.

MARCHAND (LOUIS), organiste, qui eut une grande réputation dans son temps, naquit à Lyon le 2 février 1669¹, et dut le jour à Jean Marchand, maître de musique, qui lui donna les premières notions de son art. Selon E. Gerber (*Lexikon der Tonkünstler*), et le Dictionnaire des musiciens (Paris, 1810-1811), Marchand, fort jeune encore et dépourvu de ressources, serait venu à Paris, où le hasard l'aurait conduit chez les jésuites, au collège de Louis-le-Grand, précisément au moment où l'on attendait vainement l'organiste de la maison; le jeune homme aurait offert de le remplacer, et montré une habileté si rare pour son âge, qu'il aurait été reçu au collège et aurait obtenu les secours nécessaires pour continuer ses études. Mais Titon du Tillet, qui, en général, a fait preuve d'exactitude dans ses notices, dit que Marchand fut reçu organiste à la cathédrale de Nevers, n'ayant encore que quatorze ans, et que, dix ans après, il remplit la même place à celle d'Auxerre, où il séjourna cinq ou six ans; en sorte qu'il ne serait venu à Paris que vers 1697 ou même en 1698, et qu'alors seulement il aurait obtenu la place d'organiste chez les jésuites. Il l'a gardée longtemps, et la réputation qu'il s'y fit lui en procura plusieurs autres : il en eut même jusqu'à cinq ou six à la fois. Il obtint l'orgue de la chapelle du roi, à Versailles, et fut décoré du cordon de Saint-Michel. Tout semblait conspirer à assurer sa fortune; mais son inconduite, son caractère capricieux et bizarre y mirent toujours obstacle, et il finit par se compromettre d'une manière si grave, qu'il fut exilé de France en 1717.

Il se rendit à Dresde, et joua devant le roi de Pologne, qui goûta son jeu au point de lui offrir la place d'organiste de la cour, avec un traitement considérable. Mais Volumier, maître de concert à cette

¹ Papillon (*Bibliothèque des auteurs de Bourgogne*), qui donne à Marchand les prénoms de *Jean-Louis*, le fait naître à Auxonne; c'est une erreur. Il a confondu cet organiste avec Jean-Louis, fils de Pierre Marchand,

organiste à Auxonne, né le 10 octobre 1679. Voyez l'acte de naissance de l'un et l'autre dans une lettre d'Amanton à Chardon de la Rochette, insérée au *Magasin encycl.*, 1812, tom. iv, p. 341.

cour, craignant le voisinage d'un pareil antagoniste, et désirant l'éloigner, invita secrètement J.-Sébastien Bach, alors organiste du duc de Weimar, à venir à Dresde, afin de disputer la palme à Marchand. Bach s'y rendit, et assista *incognito* au concert du roi, où Marchand se fit entendre dans un air français qu'il varia, et qui fut fort applaudi. Volumier invita alors Bach à se mettre au clavecin : ce grand artiste y ayant consenti, joua, dit-on, l'air et les variations de Marchand, et y en ajouta douze nouvelles, plus difficiles et plus brillantes que celles de son rival, après quoi il présenta à celui-ci un thème qu'il venait de noter au crayon, en l'invitant à une lutte sur l'orgue; mais Marchand, effrayé de ce qu'il venait d'entendre, et voulant éviter une défaite assurée, n'attendit point le jour fixé, et s'éloigna de Dresde en toute hâte.

Tel est le récit que fait Marpurg de cette anecdote : il la tenait de Bach lui-même. Si l'on songe au talent prodigieux de cet homme extraordinaire; si l'on compare ses ouvrages aux misérables œuvres qui nous restent de Marchand, on ne sera point tenté de la révoquer en doute, et l'on s'étonnera seulement qu'on ait songé, en Allemagne, à faire une semblable comparaison. Marchand pouvait avoir une exécution brillante, mais ses idées sont triviales, son harmonie pauvre et incorrecte; il n'avait d'ailleurs que des notions fort inexactes du style fugué, sans lequel on ne saurait produire de grands effets sur l'orgue; enfin il ressemblait à tous les organistes français qui ont eu de la réputation, habiles à tirer des effets variés de l'instrument, mais qui, si l'on excepte François Couperin, appelé *le grand*, n'ont rien laissé qui soit digne de passer à la postérité.

De retour à Paris, la réputation de Marchand s'accrut au point qu'on se croyait obligé de prendre de ses leçons pour être compté parmi les gens de goût. Quoiqu'il se fit payer un louis par leçon,

le nombre de ses élèves était si grand qu'on assure qu'il avait loué des appartemens dans vingt quartiers différens, ne demeurant guère qu'un mois dans chacun, et changeant selon la convenance de ses élèves, ou plutôt selon ses caprices. Mais, quoique son revenu s'élevât de cette manière à près de dix louis par jour, il ne put suffire à ses folles dépenses, et il mourut dans la misère, le 17 février 1732. Sept ans auparavant il avait été blessé au bras gauche, mais il continua néanmoins à toucher de l'orgue avec la main droite, en se servant des pédales pour la basse. On a de lui : 1° Un livre de pièces de clavecin (in-4°, Paris, Ballard, 1705). 2° Deux livres de pièces de clavecin, dédiés au roi (in-4°, 1718). 3° Douze sonates pour flûte traversière et basse continue. Il a été fait une nouvelle édition de ces sonates, Paris, 1752, in-4° obl., gravé. 4° Un livre de pièces d'orgue, gravé. 5° La musique de l'opéra intitulé : *Pyrame et Thisbé* : cette pièce n'a jamais été représentée. Le portrait de Marchand, gravé de Dupuis, d'après Robert, est dans la collection d'Odieuvre.

MARCHAND (JEAN-BAPTISTE), joueur de petit luth à la chambre du roi de France et dessus de violon de la chapelle, en 1691, s'est fait connaître comme compositeur par une messe à quatre voix (en *sol* mineur) qu'on exécutait autrefois à l'église Notre-Dame de Paris, et qui existe encore en manuscrit dans les archives de cette chapelle. Elle est intitulée : *Quis est Deus ?* Jean-Baptiste Marchand était frère cadet de Jean-Noël Marchand, qui avait été reçu en qualité de violoniste de la chapelle du roi en 1686.

MARCHAND (JOSEPH), fils du précédent, violoniste d'un certain mérite, eut la charge de premier violon de la musique du roi de France en 1717, et mourut à Paris en 1757. Il a publié à Paris un livre de sonates pour violon seul.

MARCHAND (LOUIS - JOSEPH), prêtre semi-prébendé, né à Bourges vers la fin

du dix-septième siècle, fut d'abord élève de la maîtrise de cette ville, d'où il passa à Auxerre en qualité de musicien et de bénéficiaire de la cathédrale. Après avoir occupé ce poste pendant quelques années, il fut successivement maître de musique des cathédrales de Châlons, de Besançon et du chapitre de St.-Max, à Bar-le-Duc. Il a publié un livre qui a pour titre : *Traité de contrepoint simple ou chant sur le livre*, Bar-le-Duc, 1759, in-4° de 42 pages. Ce petit ouvrage ne contient que quelques règles pour faire le chant sur le livre ou contrepoint improvisé à deux parties.

MARCHAND (MARGUERITE), fille du célèbre acteur et directeur de théâtre Théobald Marchand, et femme du compositeur Danzi, naquit à Manheim en 1768. Dans son enfance elle jouait déjà de petits rôles avec une rare intelligence qui faisait prévoir qu'elle serait un jour une actrice remarquable. Lorsque la troupe dirigée par son père suivit la cour palatine à Munich, M^{lle} Marchand trouva dans cette ville des maîtres qui développèrent ses heureuses facultés, et qui en firent une pianiste distinguée, et une cantatrice habile. En 1787, pendant l'absence de la célèbre M^{me} Lebrun, elle débuta au grand théâtre de Munich dans le *Castor et Pollux*, de Vogler; le succès qu'elle y obtint lui valut immédiatement le titre de première cantatrice de la cour. En 1790 elle épousa Danzi, dont les leçons perfectionnèrent son talent. Deux ans après elle chanta l'opéra italien à Prague, puis elle fut engagée à Florence. De retour à Munich en 1796, elle y reprit son emploi; mais déjà sa santé commençait à s'altérer, par suite de la fatigue qu'elle avait éprouvée à Prague et à Florence, en jouant presque tous les jours; une maladie de poitrine se déclara, et la conduisit au tombeau, le 11 juin 1800, à l'âge de trente-deux ans. L'accent mélancolique et pénétrant de sa voix, le charme de son action dramatique et l'expression

de sa pantomime, composaient un des tableaux les plus agréables qu'il y ait eu à la scène allemande. Son meilleur rôle était la *Vina*, de Paisiello. Comme pianiste, elle a eu aussi de la renommée. On a gravé de sa composition : 1° 3 sonates pour piano et violon obligé, op. 1, Munich, Falter. 2° *Andante* avec variations pour le piano, gravé à Munich avec une sonate de Danzi.

MARCHAND (HENRI), fils de Théobald Marchand, né à Manheim en 1774, apprit le violon et la composition à Salzbourg, chez Léopold Mozart, et devint un des violonistes allemands les plus célèbres de son temps. Il jouait aussi fort bien du piano. Ses études terminées, il entra dans la musique du prince de la Tour et Taxis, à Ratisbonne. Plus tard, il fit un voyage à Paris. On a gravé de sa composition : 1° Dix variations sur un thème de Joseph Haydn, pour piano seul, op. 1, Munich, Falter. 2° Romance de Koulouf, variée pour piano, Paris, Pleyel. 3° Grande valse pour piano, Paris, Nadermann.

MARCHE (HUGUES DE LUSIGNAN, comte DE LA), se révolta plusieurs fois contre saint Louis, qui, l'ayant vaincu à la bataille de Taillebourg, l'obligea à se soumettre. Il avait épousé *Isabelle d'Angoulême*, veuve de Jean Sans Terre, mort le 19 octobre 1216. Le comte de La Marche était poète et musicien; il a laissé trois chansons notées de sa composition, qu'on trouve dans les manuscrits de la bibliothèque du roi, à Paris.

MARCHE (FRANÇOIS DE LA), docteur en théologie, conseiller ecclésiastique et maître de chapelle du prince-évêque, à Eichstadt, vers le milieu du dix-septième siècle, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Synopsis Musica, oder Kleiner Inhalt wie die Jugend und andere kürzlich und mit geringer Mühe in der Musica, auch Instrumenten abzurichten* (Abrégé de musique, ou petit traité de la manière d'enseigner en peu de temps et avec peu de peine la musique et les instru-

mens à la jeunesse), Munich, 1656, in-4° de 5 feuilles. On connaît aussi sous son nom un recueil d'airs allemands distribués d'après l'année et les saisons.

MARCHESI (LOUIS), chanteur célèbre désigné quelquefois sous le nom de *Marchesini*, naquit à Milan en 1755. Son père, corniste au théâtre de Modène, cultiva d'abord lui-même les dispositions extraordinaires du jeune Marchesi pour la musique, et lui fit apprendre la musique; mais la beauté de sa voix ayant été remarquée par quelques amateurs, on engagea le corniste de Modène à en conserver les avantages, et l'opération qui transforma Marchesi en sopraniste fut faite à Bergame. Confié ensuite aux leçons du castrat Caironi et du ténor Albrjo, Marchesi fit de rapides progrès dans l'art du chant, et compléta son instruction musicale près de Fioroni, maître de chapelle de la cathédrale de Milan. Il chantait au chœur de cette église, et pendant plusieurs années il excita l'admiration de la population milanaise aux grandes fêtes où il se faisait entendre. Cet exercice, dans le vaste local d'une église, développa la puissance de sa voix d'une manière remarquable.

Ce chanteur, dont le talent a eu tant d'éclat sur tous les grands théâtres de l'Europe, parut pour la première fois à Rome, en 1774, dans un rôle de femme. L'année suivante il chanta à Milan une partie de second contralto avec Pacchiarotti, et à Venise avec Millico. Dans la même année il occupa le premier emploi à Trévise. Vers la fin de 1775, l'électeur de Bavière, grand amateur de musique, engagea le jeune sopraniste pour le service de sa chapelle; mais la mort prématurée de ce prince, deux ans après, rompit l'engagement qui avait été contracté, et Marchesi quitta Munich pour retourner à Milan. Il y débuta, en 1778, dans les rôles de femme, au théâtre *Interinale*, où l'on jouait l'opéra depuis l'incendie de *la Scala*. A l'automne de 1776 il chanta à Florence dans le *Castore e Polluce*, de

Bianchi, et l'*Achille in Sciro*, de Sarti. Le charme qu'il mit dans l'exécution du rondo de ce dernier opéra, *Mia speranza, io pur vorrei*, transporta d'enthousiasme son auditoire, et pendant plusieurs années, ce morceau et le talent du chanteur occupèrent toute l'Italie, et furent les sujets de toutes les conversations. Dès ce moment, Marchesi passa pour le premier chanteur de l'Europe, et fut recherché par tous les directeurs de spectacles. De retour à Milan en 1780, il y chanta dans l'*Armide* de Mislivececk, où il intercala le fameux rondeau de Sarti, ainsi que l'air de Bianchi, *se piangi e peni*, qui n'eut guère moins de succès. Le portrait de Marchesi fut gravé dans la même année à Pise : les amateurs de chant en recherchèrent avidement les épreuves. Successivement appelé à Turin, à Rome, à Lucques, à Vienne, à Berlin, où il chanta avec le même succès, il se rendit en 1786 à Pétersbourg, avec Sarti et M^{me} Todi; mais le rigoureux climat de la Russie lui ayant paru nuisible à sa voix et à sa santé, il s'éloigna de ce pays, et accepta un engagement à Londres, où il arriva en 1788. Il y chanta dans le *Giulio Sabino*, de Sarti.

Rarement Marchesi avait consenti à chanter deux saisons de suite dans la même ville; il aimait à occuper la renommée presque dans le même temps en des pays différens. C'est ainsi qu'à son retour de Londres il parut à peu de distance sur les théâtres de Venise, de Reggio, de Naples et de Mantoue. La plupart des airs qu'il avait embellis des grâces de son chant devinrent populaires. Je me souviens du temps où l'on parlait encore avec enthousiasme du talent prodigieux qu'il déployait dans *Fo morte ad incontrar*, de Pirro, dans la cavatine *Ma chi s'avanza*, de l'*Ira d'Achille*, dans le rondeau de Sarti, et d'autres. Marchesi revenait toujours avec plaisir se faire entendre dans sa ville natale; on remarque qu'il parut au théâtre de *la Scala* en 1780, dans

l'Ifigenia, de Chernbini, puis en 1782, 87, 88, 92, 94, 1800, 1803, et dans le carnaval de 1805. Ce fut au printemps suivant qu'il quitta la scène, à l'âge de cinquante ans. Le fameux air *Verace a lei sembrar saprò*, de Lodoïska, de Mayer, et celui de *Castore e Polluce*, de Federicci,

*Dille che l'aura io spiro
D'un ciel tranquillo o vago;*

furent les derniers accens d'une voix qui avait charmé toute l'Europe.

Marchesi passa le reste de sa vie dans sa patrie, et fit pendant ses dernières années un noble usage de la fortune qu'il avait acquise. Il aimait encore à faire et surtout à entendre de la musique; les jeunes chanteurs trouvaient en lui un maître toujours prêt à leur donner les conseils d'une longue expérience et d'un savoir profond. Il est mort à Milan, lieu de sa naissance, le 15 décembre 1829, à l'âge de soixante-quatorze ans. On connaît de la composition de Marchesi deux livres d'ariettes italiennes qui ont été publiés à Londres, chez Clementi; à Vienne, chez Cappi; et à Bonn, chez Simrock. On a gravé aussi de lui un air (*In seno quel'alma*) qu'il avait introduit dans plusieurs opéras.

MARCHETTI-FANTOZZI (JOSÉPHINE), naquit le 14 mars 1786 à Naples, où sa mère chantait au théâtre Saint-Charles. A l'âge de neuf ans elle suivit sa mère à Berlin, où elle fit son éducation musicale. A l'âge de seize ans sa voix était déjà remarquable par sa beauté; des offres furent faites à sa mère pour qu'elle consentit à l'engager aux théâtres de Prague et de Dresde; elle préféra cette dernière ville à la première, et la jeune Marchetti y débuta en 1802. Après avoir chanté pendant trois ans les seconds rôles, elle quitta la capitale de la Saxe pour aller à Munich où elle chanta devant le roi, dans un concert de la cour en 1805, puis elle fut engagée comme première femme au théâtre royal. Après avoir chanté les princi-

paux rôles dans les opéras de Mozart, dans *Sargines*, de Paer, et dans *Calypso*, de Winter, elle obtint un congé pour aller en Italie, en 1808, et chanta avec succès à Vérone et à Trente. De retour à Munich, elle y épousa, au mois de mars 1809, le chanteur de la cour Weixelbaum, avec qui elle a brillé pendant plusieurs années dans les opéras allemands et italiens.

MARCHETTO ou MARCHETO, surnommé *de Padoue*, à cause du lieu de sa naissance, vécut dans la seconde moitié du treizième siècle. On voit par un de ses ouvrages, intitulé *Lucidarium in arte musicæ planæ*, qu'il demeura quelque temps à Césène, et qu'il était à Vérone en 1274, car à la fin de ce livre, on lit : *Inchoatum Cesenæ, perfectum Veronæ 1274*. Il retourna ensuite à Césène, car à la fin de son *Pomerium Artis musicæ mensurabilis*, on trouve ces mots : *Conditum Cesenæ in domo Raynoldi de Cyntris*. Des difficultés se présentent à l'égard des époques où Marchetto aurait écrit ses ouvrages. Je crois devoir faire connaître ici en quoi elles consistent. On a vu que le *Lucidarium* est daté de 1274. D'autre part, l'épître dédicatoire de cet écrit commence par ces mots : *Magnifico militi et potenti Domino suo, Domino Raynerio Domini Zaccharie de urbe veteri, illustris principis Domini Joannis clare et excelsæ memorie Domini Karoli regis Jerusalem et Siciliae gloriosi filii, comitis Gravine et Honoro, montis Sancti Angeli Domini in provincia Romandiole vicario generali, Marchetus de Padua se ipsum paratum ad omnia genera mandatorum*. Or, le prince Jean, comte de Gravina, fils de Charles, roi de Sicile, dont il est ici question, ne peut être que le fils de Charles II, qui ne commença son règne qu'en 1285. D'ailleurs Rainier, prince de Monaco et seigneur d'Orviète, surnommé *le Chevalier*, est Rainier II, qui ne fut général au service de Charles II, roi de Sicile, que postérieurement à l'année 1300. Si donc le

Lucidarium a été fini en 1274, comme l'indique le manuscrit de la bibliothèque ambrosienne de Milan, la dédicace ne paraît pas avoir pu être faite avant l'année 1500. Il y a même lieu de croire qu'elle est postérieure au mois de mai 1509, car les mots *claræ et excelsæ memoriæ Domini Karoli regis Jerusalem et Sicilie*, semblent prouver que Charles II avait cessé de vivre : or il n'est mort que le 5 de ce mois et de cette année. Il est vrai que Muratori (*Antiquit. Ital. mediæ ævi*, tom. III, pag. 876) croit que Marchetto a pu employer par honneur ces expressions *claræ et excelsæ memoriæ* au roi vivant encore. À l'égard du *Pomerium*, il est dédié, dans le manuscrit de Milan, à Robert, roi de Sicile, qui succéda à son père Charles II en 1509; mais suivant Burney (*A general History of music*, t. II, p. 162), ce même ouvrage serait dédié à Charles I^{er}, vers 1285, dans le manuscrit des œuvres de Marchetto, qui se trouve à la bibliothèque du Vatican. Ce dernier fait est rejeté comme une erreur dans le Dictionnaire des musiciens de Choron et Fayolle (art. MARCHETTO); pour moi j'avoue qu'il ne me paraît pas impossible que l'auteur du *Pomerium* ait fait un premier hommage de son livre au roi Charles I^{er}, et que vingt-six ans après il en ait fait un autre à son petit-fils Robert. Il est d'ailleurs peu vraisemblable que Marchetto ait employé plus de trente-cinq ans, c'est-à-dire depuis 1274 jusqu'en 1509, pour achever la deuxième partie de son corps de doctrine musicale.

Quoi qu'il en soit, on peut considérer les écrits de ce musicien comme des monumens historiques du plus haut intérêt. Le *Lucidaire* de la musique plaine est divisé en seize petits traités dont la plupart sont eux-mêmes subdivisés en un certain nombre de chapitres. Après avoir dit dans le quatrième chapitre du second traité que tous les auteurs ont divisé le ton majeur en neuf parties (commas) dont le ton mineur contient huit, il rejette cette division,

et dit (chapitre 5), que le ton doit être divisé en cinq parties, ni plus, ni moins (*Sciendum est, quod tonus habet quinque partes, et non plures neque pauciores*). Ce qu'il appelle la démonstration de ce principe est un raisonnement plus spécieux que solide. Prodoiseimo de Beldomandis, commentateur de Jean de Muris, au commencement du quinzième siècle, se prononça contre Marchetto sur ce point de doctrine; mais plus tard Tinctoris (*Defnitor. Mus.*), Nicolas Vicentino (*Antica Musica ridotta alla moderna pratica*), Fabio Colonna (*Sambuca Lincea*), et d'autres ont adopté cette théorie. Quelques théoriciens ont prétendu qu'il est indifférent de diviser le ton en cinq parties, en sept ou en neuf, pourvu qu'on admette la différence du ton majeur au mineur; mais cette différence étant précisément dans la proportion de 8 à 9, il est évident que ce n'est que par la division du ton majeur en neuf commas qu'on peut la représenter. Il n'est indifférent d'adopter l'une ou l'autre division que lorsqu'on n'admet qu'une seule sorte de ton, comme l'ont fait les auteurs du système égal.

Le *Lucidaire* est surtout remarquable par les exemples d'harmonie chromatique qu'il renferme dans les deuxième, cinquième et huitième traités. Les successions harmoniques présentées dans ces exemples sont des hardiesses prodigieuses pour le temps où elles ont été imaginées. Elles semblaient devoir créer immédiatement une nouvelle tonalité; mais trop prématurées, elles ne furent point comprises par les musiciens, et restèrent sans signification jusqu'à la fin du seizième siècle.

Le *Pomerium musicæ mensurate* est un long et savant commentaire sur la doctrine de la musique mesurée exposée par Francon de Cologne. Ainsi que le *Lucidarium*, il est divisé en un certain nombre de traités dont chacun a un objet particulier. Cet ouvrage fournit beaucoup de lumières sur une multitude de diffi-

cultés relatives à la notation en usage à la fin du treizième siècle et au commencement du quatorzième.

L'abbé Gerbert a publié le *Lucidarium* et le *Pomerium* dans le troisième volume de ses *Scriptores ecclesiastici de Musica* (p. 65-188), d'après le manuscrit de la bibliothèque de Milan : on y trouve quelques fautes singulières, non-seulement dans les exemples notés, mais même dans le texte.

MARCHI (JEAN-FRANÇOIS), compositeur italien, vécut au commencement du dix-huitième siècle. Le catalogue de Traeg (Vienne, 1799) indique de sa composition : *Letanie a 4 voci, a cappella*, datée de 1711. On connaît aussi de lui des airs d'opéra en manuscrit.

MARCOLINI (MARIETTE), cantatrice distinguée, commença à se faire connaître en 1805, et joua avec succès dans plusieurs grandes villes de l'Italie. Au printemps de 1809 elle chanta au théâtre de Scala, à Milan; retourna dans la même ville au printemps de 1811, et alla à Bologne dans l'automne de la même année, où Rossini, alors âgé de dix-neuf ans, écrivit pour elle l'*Equivoco stravagante*. Elle a aussi chanté d'origine *Ciro in Babilonia*, à Rome, en 1812, *La Pietra del Paragone*, à Milan, dans la même année, et l'*Italiana in Algeri*, à Venise, en 1815. Cette cantatrice parut pour la dernière fois au théâtre *Ré* de Milan, en 1818. Peu de temps après, elle se retira de la scène.

MARCOU (PIERRE), violoniste, entra en 1790 dans la musique du roi de France; puis, après la dissolution de la chapelle royale, il alla s'établir à Rouen, où il fut quelque temps attaché à l'orchestre du théâtre. De retour à Paris trois ans après, il entra comme un des premiers violons à l'orchestre du théâtre lyrique, en 1798. Ce théâtre ayant été fermé deux ans après, Marcou se rendit à Nancy; puis, en 1804, il alla s'établir comme professeur de musique à Bourges, où il était encore en 1812. Il avait cessé de vivre en 1820. Ce

musicien est auteur d'un livre intitulé : *Elémens théoriques et pratiques de la musique*, Londres et Paris, veuve Ballard, 1782, in-8° de 58 pages. Pendant son séjour à Nancy, il en donna une deuxième édition avec beaucoup de changemens, sous ce titre : *Elémens de musique, rédigés par le citoyen M****, Nancy, Vincent, an xi (1803). Enfin, il en a paru une troisième, intitulée : *Manuel du jeune musicien, ou élémens théoriques et pratiques de la musique en général, suivis du discours sur l'harmonie, par Gresset*, Paris, Duponcet, 1804, in-12.

MARCUORI (ADAMO), maître de chapelle de la cathédrale de Pise, né à Arezzo, vers le milieu du dix-huitième siècle, est mort à Montenero le 5 avril 1808. C'était, dit-on, un musicien de génie qui écrivait pour l'église des compositions expressives et pathétiques. Il a laissé en manuscrit beaucoup de messes, motets, psaumes, deux *Salve Regina*, un *Stabat Mater* à 2 voix et instrumens, des vêpres complètes et un *Te Deum*. Tous ces ouvrages se trouvent dans la cathédrale de Pise.

MARCUS (JOACHIM), compositeur allemand de la fin du seizième siècle, a publié à Stettin : *Sacra cantiones* 5, 6, 7, 8, 9 et *plurimum vocum*. Walther cite une deuxième édition de ce recueil, publiée à Leipsick en 1608.

MARD (RÉMOND DE SAINT). V. RÉMOND DE SAINT-MARD (TOUSSAINT).

MARE (GUILLAUME DE LA), cordelier du treizième siècle, né en Angleterre, vécut vers 1290, et fut docteur en théologie et professeur à Oxford. Il est auteur d'un traité intitulé *De Arte musicali*, lib. 1, qui se trouve en manuscrit dans la bibliothèque bodléenne.

MARE (ANDRÉ-JACQUES), violiste à Paris, dans la première moitié du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par un recueil de pièces intitulé : *Solos pour le pardessus de viole*, Paris, 1759.

MARENZIO (LUC), illustre compositeur du genre madrigalesque, dans le seizième

siècle, naquit de parens pauvres, à Coccaglia, près de Brescia, vers 1550. André Mezzetto, archiprêtre de ce lieu, le recueillit et lui fit faire ses premières études; c'est à ce vénérable religieux qu'il fut redevable de ses vertus et des connaissances qu'il acquit dans les lettres. La beauté de sa voix et ses heureuses dispositions pour la musique ayant été remarquées, il fut confié aux soins de Jean Contini, maître de chapelle de Brescia et l'un des musiciens italiens les plus instruits de cette époque, qui lui fit apprendre tout ce qui concernait la musique, l'art du chant et la composition. Ses premiers recueils de madrigaux l'ayant fait connaître avantageusement, le roi de Pologne l'engagea à son service; mais après quelques années passées à sa cour, la fâcheuse influence du climat du Nord sur la santé de Marenzio l'obligea à demander sa retraite. Il se rendit à Rome en 1581 et fut placé chez le cardinal d'Este, en qualité de maître de chapelle, puis chez le cardinal Aldobrandini, neveu du pape Clément VIII, qui prit ce célèbre artiste sous sa protection. En 1595 il fut agrégé au collège des chapelains chantres de la Chapelle pontificale. Il mourut le 22 août 1599, et fut inhumé dans l'église Saint-Laurent in Lucina.

Marenzio est considéré avec raison comme un des plus grands compositeurs italiens du seizième siècle. L'admiration qu'on avait pour ses ouvrages l'a fait appeler par quelques musiciens *il dolce cigno*, et Sébastien Raval, savant contrapuntiste espagnol, l'appelle, dans l'épître dédicatoire de son premier livre de madrigaux à cinq voix : *il signor Luca Marenzio, divino compositore*. Le mérite de ses madrigaux consiste bien moins dans les combinaisons savantes et dans la pureté de style que dans l'expression tendre, gracieuse ou mélancolique des paroles, et dans des hardiesses d'harmonie qu'on est étonné de rencontrer à l'époque où parurent ses premiers livres de ce genre de pièces.

Quelques auteurs, particulièrement M. de Winterfeld dans son livre concernant Jean Gabrieli et quelques maîtres de son temps, ont considéré avec raison Marenzio comme un des premiers musiciens qui ont établi dans des pièces entières le système de la *musique chromatique*; cependant, il ne faut pas se tromper sur la signification du mot *chromatique* employé dans ce cas, et ne pas croire que Marenzio ait fait usage des dissonances naturelles attaquées sans préparation qui déterminent immédiatement des modulations nécessaires; car ainsi que ses contemporains, ce compositeur ne connaissait d'autre harmonie fondamentale que l'harmonie consonnante dans laquelle il introduisait des prolongations ou des notes de passage plus ou moins hardies. Ce n'est point là ce qu'a fait Monteverde (*voyez* ce nom), vers la fin de la carrière du même Marenzio. Les œuvres publiées de ce grand musicien sont : 1^o Neuf livres de madrigaux à cinq voix, publiés à Venise chez Ange Gardane et ses successeurs, en 1580, 1581, 1585, 1584, 1585, 1586, 1587, 1589; réimprimés en 1594 et 1595, in-4^o. Une édition complète de ces neuf livres de madrigaux a été publiée sous ce titre : *Di Luca Marenzio musico eccellentissimo, Madrigali a cinque voci ridotti in un corpo. Nuovamente posti in luce, e con ogni diligentia corretti. In Anversa, appresso Pietro Phalesio e Giovanni Bellero*, 1595, in-4^o obl. Le même Phalèse a aussi réimprimé quelques livres séparés de cette collection en 1594. 2^o Six livres de madrigaux à 6 voix, publiés à Venise en 1582, 1584, 1585, 1587, 1591, 1609, in-4^o. Phalèse en a donné de nouvelles éditions à Anvers en 1594, 1597, 1603 et 1610, in-4^o obl. Il a été donné aussi à Nuremberg des éditions des madrigaux à cinq et à six voix, en 1601 et 1608. 3^o *Madrigali a quattro voci*, lib. I, Venise, 1608. Il y a vraisemblablement une édition antérieure de ces madrigaux, qui doivent être classés parmi les plus beaux

ouvrages de Marenzio. 4^o *Motetti a 4 voci, lib. II, in Venezia*, par Aless. Vincenti, 1588, in-4^o. 5^o *Motetti a 4 voci, lib. II, ib.*, 1592, in-4^o. 5^o bis *Motetti a 12 voci*, Venise, 1614, in-4^o. 6^o *Sacri concerti cinque, sex et sept. voc.*, Venetiæ, J. M. Piccioni, 1616, in-4^o. 7^o *Completorum ac Antiphonæ sex voc.*, Venetiæ, 1595, in-4^o. 8^o *Cinq livres de villanelles alla Napoletana*, Venise, 1584, 1586, 1589, 1592, 1600, in-4^o. Ces villanelles ont été réimprimées à Nuremberg, avec un texte allemand, en 1606. Parmi les manuscrits de la collection Eler, appartenant à la bibliothèque du Conservatoire de Paris, on trouve deux madrigaux à six voix de Marenzio, en partition, et un motet à quatre. Le P. Martini a publié de cet auteur, en partition, les madrigaux à quatre : *Ahi! dispietata morte; Ma per me lasso; Zeffiro torna*; le madrigal à cinq voix, *Ah, tu mel neghi! Vezzosi' augelli*; et le madrigal *O fortuna volubile*, dans le second volume de l'*Esemplare, o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto*. M. de Winterfeld a donné aussi en partition le madrigal à cinq voix : *O voi che sospirate*, dans la troisième partie de son livre sur Jean Gabrieli. Enfin, Choron a réimprimé dans ses *Principes de composition des écoles d'Italie* les madrigaux publiés par le P. Martini. Beaucoup de collections publiées vers la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième renferment des morceaux de Marenzio; j'en ai trouvé dans celles dont voici les titres : 1^o *Spoglie amorose; madrigali a 5 voci di diversi eccellentissimi musici*. In Venegia, appresso l'herede di Girolamo Scoto, 1585, in-4^o. 2^o *Musica divina. De XIX autori illustri a 4, 5, 6 e 7 voci nuovamente raccolta da Pietro Phalesio*, Anvers, 1595, in-4^o oblong. 3^o *Harmonia celeste di diversi excell. musici a 4, 5, 6, 7, 8 voci, nuovamente raccolta per Andrea Pevernage*, Anvers, J. Phalèse et J. Beller, 1595, in-4^o obl. 4^o *Sym-*

phonia angelica di diversi excell., ec., nuovamente raccolta per Huberto Waelrant, ibid., 1594, in-4^o obl. 5^o *Melodia olimpica di diversi eccellentissimi, ec., nuovamente raccolta da Pietro Philippi, Inglese*, ibid., 1594, in-4^o oblong. 6^o *Il Lauro verde, madrigali a sei voci, composti da diversi eccellent. musici, ec.*, ibid., 1591, in-4^o. 7^o *Il Trionfo di Dori, descritto da diversi, e posti in musica da altrettanti autori a 6 voci*, Venise, Gardane, 1596, in-4^o; Anvers, Phalèse, 1596, in-4^o oblong; ibid., 1601; ibid., 1614. 8^o *Paradiso musicale de madrigali e canzoni a 5 voci*, ibid., 1596. 9^o *Ghirlanda di madrigali a sei voci di diversi eccellent. autori*, ibid., 1601, in-4^o obl. 10^o *Madrigali a otto voci di diversi eccellenti e famosi autori*, ibid., 1596.

MARESCALCHI (LOUIS), compositeur, né à Rome, suivant Gerber, mais plus vraisemblablement à Naples, où il y a des familles de ce nom, étudia le contrepoint sous la direction du P. Martini, à Bologne. Cependant il fut plutôt un musicien d'instinct et de goût qu'un maître remarquable par son savoir. En 1770 il demeura à Venise, où il avait établi une maison de commerce pour la musique gravée. En 1780, il écrivit à Florence le ballet de *Meleagro*. Quatre ans après, son opéra *I Disertori felici* obtint un brillant succès à Plaisance. Un duo de cet ouvrage (*Sventurato, a chi fuora*) a été gravé à Venise, avec accompagnement de deux violons et de basse. En 1784, il a écrit à Rome *Andromeda e Perseo*, opéra sérieux. L'année suivante, il transporta à Naples son commerce de musique. *Le Rivoluzioni del seraglio*, ballet en 3 actes, fut représenté en 1788; et il donna *Giulietta e Romeo*, à Rome, en 1789. On connaît plusieurs morceaux détachés tirés des opéras de Marescalchi, un concertino à quinze instrumens, et quatre quatuors pour deux violons, alto et basse, gravés à Paris. Sous le nom de Boccherini, on a gravé comme œuvre 7^{me}, des trios pour

deux violons et violoncelle qui n'appartiennent pas à ce compositeur, mais à Marescalchi. C'est une supercherie d'éditeur qui a été faite par Marescalchi lui-même. Le véritable œuvre 7^{me} de Boccherini est composé de six sonates pour violon. J'aurais dû faire cette remarque à son article.

MARESCH (J.-A.), corniste, né en Bohême en 1709, alla s'établir en Russie vers 1784 et entra au service de la cour impériale. Son talent le fit remarquer du prince Narischkin, qui lui proposa en 1751 de s'occuper du perfectionnement de la musique de cors russes. Depuis longtemps les chasseurs de cette nation se servaient d'un cor de cuivre jaune, dont la forme était à peu près semblable à un cône parabolique, et qui ne rendait qu'un son. Maresch en fit fabriquer trente-sept qui, par leurs grandeurs différentes, rendaient tous les demi-tons compris dans l'étendue de trois octaves. Ceux des sous les plus graves avaient environ sept pieds de long; les plus petits n'avaient qu'un pied. Depuis lors on a fait des tubes de douze pieds pour la note la plus grave, et de quelques pouces seulement pour la plus aiguë. Maresch distribua ses trente-sept cors à un nombre égal de chasseurs, et par un exercice dont la sévérité n'était praticable que dans un pays d'esclaves, il parvint à leur faire exécuter les traits les plus difficiles et les plus rapides. Rangés sur plusieurs lignes, les exécutants attendent dans cette musique l'instant où ils doit faire sonner sa note; car chacun d'eux n'en saurait produire davantage. Le mérite consiste à le faire exactement dans le temps nécessaire, et avec le degré de force qui convient pour la musique qu'on exécute. Le premier essai de cette musique fut fait en 1755, en présence de la cour impériale, à la maison de chasse Ismaïlow, à peu de distance de Moscou. L'effet frappa d'étonnement tous ceux qui l'entendirent. De près, les cors réunis produisent l'effet d'un grand orgue; de loin, on

croit entendre un puissant harmonica. Maresch, après avoir été récompensé avec magnificence, vécut encore près de quarante ans. Il est mort à Pétersbourg en 1794, laissant une fille qui a eu de la réputation comme pianiste.

MARESSÉ (LOUIS), pianiste et compositeur, né à Évreux en 1797, vint à Paris vers 1819 et se fit connaître par un petit opéra-comique intitulé *l'Habit retourné*. On a gravé sous son nom : 1^o Des trios pour piano, violon et violoncelle, op. 3 et 9, Paris, Bofaut et Dubois. 2^o Des duos pour piano et violon, op. 6 et 7, *ibid.* 3^o Fantaisie sur un air suisse pour piano seul, op. 4, *ibid.* 4^o Trois airs variés détachés pour piano, *ibid.* 5^o Deux recueils de valse pour piano, op. 8 et 10, *ibid.* En 1828, M. Maressé s'est éloigné de Paris, et depuis lors on n'a plus eu de renseignements sur sa personne.

MARET (NUGUES), né à Dijon en 1726, mort dans la même ville le 11 juin 1786, fut docteur en médecine de l'université de Montpellier, démonstrateur de chimie à Dijon, médecin du roi et de la généralité de Bourgogne, censeur royal, membre de plusieurs académies, et secrétaire perpétuel de celle de Dijon. C'est en cette qualité qu'il a prononcé en 1786 un *Éloge historique de Rameau*, qui a été imprimé dans le volume des Mémoires de l'académie de Dijon publié dans la même année. Cet éloge a été imprimé séparément, Dijon, 1766, in-8^o.

MARGRAFF (ANDRÉ), né à Egger, en Bohême, dans les dernières années du quinzième siècle, fut instituteur et chantre à Schwandorf, près de Ratisbonne. Il a fait imprimer de sa composition le cent vingt-huitième psaume à 5 voix, Amberg, 1556.

MARIANI (JEAN-BATISTE), compositeur dramatique de l'école romaine, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il fit représenter à Viterbe, en 1659, *Amor vuol gioventù*, opéra qui a été trouvé fort beau à cette époque.

MARIANI (PAUL), chanteur célèbre, né à Urbino, vécut vers 1710.

MARIANI (JEAN-LAURENT), compositeur de musique d'église, né à Lucques en 1737, fut maître de chapelle de l'église cathédrale de Savone, et mourut dans cette ville en 1793. Élève du P. Martini, il fut un des plus savans musiciens de son temps. On connaît un grand nombre de messes, de vêpres, de psaumes, d'hymnes, d'antiennes et de litanies de sa composition, la plupart à six, sept et huit voix réelles, dont les copies manuscrites se trouvent dans plusieurs grandes bibliothèques. M. l'abbé Santini, de Rome, possède de ce musicien un *Miserere* à 4 voix avec instrumens, et 2 *Salve Regina*.

MARIE-ANTOINETTE-AMÉLIE, duchesse de Saxe-Gotha, fille d'Ulric de Saxe-Meiningen, née le 17 septembre 1752, eut des talens sur le clavecin et dans la composition qui auraient fait honneur à un artiste. On a imprimé de sa composition des *canzoni* italiennes avec des variations pour le clavecin, auxquelles on a ajouté d'autres variations de Benda, Schweitzer, Sechidler, etc., Leipzig, 1782, in fol. Elle a aussi fait paraître à Gotha, en 1786, *Chansons d'un amateur de musique*. Enfin, il existe aussi une symphonie à dix parties composée par cette princesse.

MARIN (FABRICE), né dans le Piémont vers 1540, a mis en musique à quatre parties : *Airs sur aucunes poésies de Baïf, Ronsard, Jamin et Desportes*, Paris, Adrien Le Roy, 1578, in-4° obl.

MARIN (FRANÇOIS-LOUIS-CLAUDE MARINI, dit), littérateur, connu principalement par un bon ouvrage intitulé *Histoire de Saladin, sultan d'Égypte et de Syrie*, naquit à la Ciotat, en Provence, le 6 juin 1721. Venu à Paris vers 1742, après avoir été enfant de chœur, puis organiste, et enfin ecclésiastique, il quitta le petit collet, et fut reçu avocat au parlement. On ne rappellera point ici toutes les circonstances de la vie de ce littérateur, qui

ne figure dans ce Dictionnaire qu'à l'occasion d'un opuscule relatif à la musique : ces détails d'une carrière assez agitée sont consignés dans les divers dictionnaires historiques publiés depuis quelques années. Je me bornerai à dire qu'après avoir été successivement censeur royal, censeur de la police, secrétaire de la librairie et directeur de la Gazette de France, il perdit ces places, se retira dans sa ville natale, en 1778, et y acheta la place de lieutenant-général de l'amirauté. Mais la révolution l'ayant privé de cette charge et d'une partie de sa fortune placée sur l'État, il vint à Paris recueillir les débris de son ancienne opulence, s'y fixa et y vécut jusqu'à l'âge de quatre-vingt-neuf ans. Sa mort eut lieu le 7 juillet 1809. Il s'était marié et avait eu un fils, grand amateur de musique, mais étourdi et dissipateur, qui épousa une fille de Grétry, ne la rendit point heureuse, et mourut peu de temps après son père. On a de Marin un petit écrit publié à l'occasion des querelles sur la musique française que la lettre de J.-J. Rousseau avait fait naître. Cet opuscule est intitulé : *Ce qu'on a dit, ce qu'on a voulu dire, lettre à madame Folio*, Paris, 1752, in-8°. Marin s'y range parmi les défenseurs de la musique française.

MARIN (GUILLAUME MARCEL DE), né à la Guadeloupe le 22 mai 1757, descendait des *Marini* qui ont donné des doges à Venise. Sa famille était établie en France depuis 1402. Il vint à Paris à l'âge de dix ans, et fit ses études au collège de Louis-le-Grand ; mais il ne les acheva pas. A quatorze ans, il embrassa la carrière des armes ; à quinze, il se livra à l'étude des mathématiques et de la musique. Il entreprit alors sans maître l'étude du violon, et ses efforts le conduisirent à jouer avec facilité les caprices de Locatelli. Plus tard, Gaviniès et Pagin lui donnèrent des leçons, et Rameau lui enseigna l'harmonie. On a gravé un *Stabat* de sa composition, pour quatre voix et orchestre, Paris, Leduc.

MARIN (MARIE-MARTIN MARCEL DE), fils du précédent, est né à Saint-Jean-de-Luz, près de Bayonne, le 8 septembre 1769. Lorsqu'il eut atteint l'âge de quatre ans, son père lui enseigna la musique; à sept, il composa un concerto de piano. Plus tard, il fit un voyage en Italie, où il reçut des leçons de Nardini pour le violon. Son admirable organisation musicale lui fit faire de rapides progrès sous la direction de ce maître, qui le considérait comme son meilleur élève. De retour en France, M. de Marin prit de Hochbrucker des leçons de harpe; mais bientôt les idées qu'il se forma des ressources qu'on pouvait tirer de cet instrument le décidèrent à n'avoir plus d'autre maître que lui-même. La musique de harpe qu'on possédait alors était plate et misérable : Krumpholtz seul savait écrire pour cet instrument; mais M. de Marin alla plus loin que lui dans les hardiesses harmoniques et dans la variété des styles. Comme violoniste il était l'amateur le plus remarquable de son époque; comme harpiste, il n'avait point de rivaux. Dans un second voyage qu'il fit en Italie, en 1783, il fut reçu, à l'âge de quatorze ans, membre de l'académie des Arcades de Rome, improvisa sur la harpe dans une séance publique, joua des fugues de Bach sur cet instrument, et accompagna des airs de Jomelli et d'autres compositeurs, comme on aurait pu le faire sur le piano. La célèbre improvisatrice Corilla, présente à cette séance, fit un impromptu sur les merveilles d'un talent si précoce et si solide.

A son retour d'Italie, M. de Marin, âgé de quinze ans, entra à l'école militaire des cheval-légers, à Versailles. Il en sortit en 1786, avec le titre de capitaine de dragons. Peu de temps après, il sollicita et obtint un congé pour voyager; visita l'Autriche, la Prusse, l'Espagne, et mit à profit tout ce qu'il entendit pour développer son triple talent de violoniste, de harpiste et de compositeur. Éloigné de sa patrie, au moment où la révolution fran-

gaise éclata, il fut mis sur la liste des émigrés, et sollicita vainement la faveur de rentrer dans sa patrie, où ses biens avaient été séquestrés. Il prit alors le parti d'aller en Angleterre et d'y chercher des ressources dans ses talens. C'est là que son habileté sur la harpe a atteint le plus haut degré de perfection. Sa qualité de gentilhomme, la beauté accomplie de sa personne, ses manières nobles et la variété de son instruction, rendaient plus facile l'exercice de son talent, dont il tira des produits considérables qui lui permirent de soulager l'infortune de beaucoup d'émigrés. De retour en France sous le consulat, M. de Marin obtint la restitution de ses biens qui n'avaient pas été vendus, et se retira à Toulouse, où la musique ne fut plus pour lui qu'un délassement. Il y vit encore; mais depuis longtemps il a cessé de jouer de la harpe et du violon. Labarre, qui dans sa jeunesse a eu occasion d'entendre M. de Marin et de jouer devant lui, a compris le mérite de ce grand artiste amateur, et s'est proposé de continuer sa manière en l'appliquant aux formes de la musique actuelle : c'est à cette direction de son talent, autant qu'à son organisation personnelle, que Labarre est redevable de sa supériorité comme harpiste.

La musique de harpe de M. de Marin est véritablement classique; elle restera comme modèle et comme un monument historique. Il n'a pas publié tout ce qu'il a écrit, mais on a gravé de lui : 1^o Quintetto pour harpe, 2 violons, alto et basse, op. 14, Paris, Cousineau. 2^o Duo pour harpe et piano. op. 17, Paris, Érard. 3^o Duo pour harpe et violon, Paris, Pleyel. 4^o Sonates pour harpe seule, op. 5, 15, 16, 22, 31, 32, Londres, Clementi; Paris, Lemoine aîné, Érard et Schlesinger. 5^o Airs variés pour harpe seule, op. 4, 7, 11, 13, Londres, Clementi; Paris, Lemoine aîné. 6^o Trois trios pour violon, alto et basse, op. 20, Paris, Érard. 7^o Air varié pour violon, avec accompagnement

de violon, alto et basse, op. 35, *ibid.* 8^e Douze romances avec accompagnement de harpe, liv. 1, 2, 3, Hambourg, 1798.

MARINATI (AURÉLIEN), docteur en droit, né à Ravenne vers le milieu du seizième siècle, a publié un livre qui a pour titre : *La prima porte della somma di tutte le scienze, nella quale si tratta delle sette arti liberali, in modo tale che ciascuno potrà da sè introdursi nella Grammatica, Retorica, Logica, Musica, Aritmetica, Geometria et Astrologia*, Rome, 1587, in-4^e. L'abrégé de musique qui comprend depuis la page 75 jusqu'à la 98^e est très-bon, pour le temps où ce livre a paru.

MARINELLI (le P. JULES-CÉSAR), religieux servite de Monte-Cicardo, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié un bon traité de plain-chant sous ce titre : *Via retta della voce corale overo osservazioni intorno al retto esercizio del canto fermo, divise in cinque parti, etc.*, Bologne, Monti, 1671, in-4^e.

MARINELLI (GAETANO), compositeur napolitain, né en 1760, fit ses études musicales au Conservatoire de la Pietà, et fut attaché comme compositeur au service de l'électeur de Bavière, vers 1790. Il s'est fait connaître au théâtre par les opéras suivans : 1^o *Le tre Rivali, ossia il matrimonio inaspettato*, Rome, 1784. 2^o *Gli Uccellatori*, Florence, 1785. 3^o *Il Trionfo del amore*. 4^o *Il Letterato alla moda*. 5^o *La Rochetta in equivoco*. 6^o *Lucio Papirio*, Naples, 1791. 7^o *Il Villano al governo, ossia amore aguzza l'ingegno*. 8^o *La Vendetta di Medea*, opera seria, au théâtre de S.-Samuel, à Venise, en 1792. 9^o *Il Concorso delle spose*, Venise, 1795. 10^o *I quattro rivali in amore*, Naples. 11^o *Alessandro in Efeso*, Milan, 1810. 12^o *L'Equivoco fortunato*, *ibid.*, 1811. 15^o *La finta Principessa*. On cite aussi avec beaucoup d'éloges son oratorio *il Baldassaro*, écrit à Naples.

MARINI (ALEXANDRE), chanoine de Lateran et compositeur, naquit à Venise et florissait en cette ville vers le milieu du seizième siècle. Les ouvrages de sa composition dont nous avons connaissance sont : 1^o *Psalmi vesperarum et Magnificat quatuor vocum*, Venise, 1587. La seconde édition a été publiée à Anvers, en 1637, in-4^e. 2^o *Motetti a sei voci*, Venise, 1588, in-4^e.

MARINI (BAGGIO), compositeur, né à Brescia dans les dernières années du seizième siècle, fut d'abord maître de chapelle à l'église cathédrale de Vicence, puis occupa un poste semblable dans sa ville natale, vers 1620. Plus tard il se rendit en Allemagne et entra en 1624 au service du comte palatin Wolfgang Guillaume, qui le fit chevalier. Marini est mort à Padoue vers 1660. Il jouait fort bien de plusieurs instrumens, particulièrement du violon. On connaît sous le nom de ce musicien : 1^o *Arie, madrigali e corrente a 1, 2 e 3 voci*, Venise, 1620. 2^o *Salmi a 5 voci*, Venise, Gardane. 3^o *Musiche da camera a 2, 3 e 4 voci*, *ibid.* 4^o *Misereere a 2, 3, 4 voci e violini*, *ibid.* 5^o *Composizioni varie, madrigali a 3, 4, 5 e 7 con violini*, Venise, Alexandre Vicenti. 6^o *Madrigali e sinfonie a 2, 3 e 4*, *ibid.* 7^o *Arie a 1, 2, 3 e Musiche a 1, 3, 4, 5 voci*, lib. 4, 5, 7, *ibid.* 8^o *Sonate, Canzoni, Passamezzi, Balletti, Correnti, Gagliarde, Ritornelli, a 1, 2, 3, 4, 5, 6*, Venise, Bartolomeo Magni.

MARINI (JOSEPH), maître de chapelle à Pordenone, dans l'État vénitien, au commencement du dix-septième siècle, est connu par un recueil de madrigaux, imprimé à Venise, en 1618.

MARINI (CHARLES-ANTOINE), violoniste et compositeur, né à Bergame vers le milieu du dix-septième siècle, fut attaché à l'église Sainte-Marie Majeure de cette ville. On connaît de sa composition : 1^o Douze sonates, op. 3, dont les 8 premières pour 2 violons, violoncelle et basse

continue, et les autres pour six instrumens, Venise, 1696. 2^o *Balletti alla francese* a 5, op. 5, Venise, 1699. 3^o Douze sonates, op. 6, dont 6 pour 2 violons, violoncelle et basse continue, et 6 à 2 violons, viole, violoncelle et basse continue, op. 7. 5^o Douze sonates pour violon seul et basse continue, op. 8.

MARINI (JEAN-BAPTISTE), poète italien qui a eu de la célébrité, naquit à Naples le 18 octobre 1569, vécut quelque temps à Rome, puis à Turin, où le duc de Savoie Charles-Emmanuel le fit chevalier de Saint-Lazare, ensuite à Paris, et enfin à Rome où il fut comblé d'honneurs. Il mourut à Naples le 16 mars 1625. Tout le monde connaît, au moins de nom, son poème de l'*Adone*, le plus célèbre de ses ouvrages. Parmi ses autres écrits, on remarque ses *Dicerie sacre*, Turin, 1618 et 1620; Venise, 1628. Ce sont trois petits poèmes dont le second a pour titre : *La musica sopra la sette parole dette da Christo in Croce*.

MARKWORT (JEAN-CHRÉTIEN), directeur du chœur au théâtre de Darmstadt, s'est fait connaître comme écrivain sur la musique par les ouvrages suivans : 1^o *Umriss einer Gesamt-Ton-wissenschaft; wie auch einer Sprach-und Tonsatzlehre und einer Gesang, Ton-und Rede-vortraglehre insonders* (Plan d'une théorie complète de la musique, etc.), Darmstadt, C.-W. Leske, 1826, in-8^o de 64 pages. 2^o *Elementar-Unterricht für das Piano-Forte, etc.* (Instruction élémentaire pour le piano, etc.), Francfort-sur-le Mein (sans date), chez Fischer, in-4^o de 24 pages de texte et de vingt-trois planches d'exemples. M. Markwort a fait aussi insérer dans la Gazette musicale de Leipsick (tom. 19, pag. 517 et 555) un Essai sur la manière d'indiquer par la notation l'expression musicale (*Idem*, pag. 569, 589, 695; et tom. 20, pag. 275), sur la manière d'indiquer la valeur du temps musical; (*idem*, p. 461; 497 et 515), sur la réalité du rythme et sur son application à la

poésie; dans le *Musikal. Hausfreund* (5^e année, 1824, p. 15-22), première introduction à la connaissance de la musique.

MARLE (NICOLAS DE), musicien français, fut maître des enfans de chœur à l'église de Noyon, vers le milieu du seizième siècle. Il a fait imprimer de sa composition des messes à quatre parties, à Paris, chez Nicolas Du Chemin, 1557, in-4^o. On connaît aussi de lui : *Missa quatuor vocum cui titulus : O gente brunette*, *ibid.*, 1568, in-fol. max.

MARLIANI. Voyez le Supplément.

MARMONTEL (JEAN-FRANÇOIS), littérateur qui a joui de beaucoup de célébrité, naquit le 11 juillet 1723, à Bort, petite ville du Limousin, et mourut d'apoplexie à Abbeville, le 31 décembre 1799. Nommé membre de l'Académie française en 1763, il y succéda à d'Alembert, en 1785, dans la place de secrétaire perpétuel. Dans la querelle des gluckistes et des piccinistes, Marmontel s'enrôla sous la bannière de ceux-ci, et fournit à Piccini trois opéras (*Roland*, de Quinault, refait, *Didon* et *Pénélope*), que ce grand compositeur mit en musique. Déjà Marmontel s'était déclaré en faveur du musicien italien et contre Gluck dans une brochure publiée en 1777, sous le titre d'*Essai sur les révolutions de la musique en France* (Paris, in-4^o). Cette espèce de déclaration de guerre lui valut une attaque directe de la part de Gluck, dans une lettre de l'Année littéraire, en 1778, une multitude de critiques dans les écrits polémiques de Suard, et beaucoup d'épigrammes de l'abbé Arnaud. Il n'y fut point insensible; pour se venger, il composa un poème en douze chants, intitulé *Polymnie*, où il prend la défense de Piccini contre les admirateurs du musicien allemand, et dans lequel la satire n'est point épargnée. Ce poème, où l'on trouve plus de force que dans les autres ouvrages en vers de Marmontel, n'était connu que par de longs fragmens lor qu'il fut publié en entier en 1819.

in-8°; mais presque toute l'édition fut aussitôt supprimée sur la demande de M. Marmontel fils.

Marmontel fut le premier qui procura à Grétry l'occasion de se faire connaître par le petit opéra *le Huron*, et successivement il donna avec lui *Lucile*, *le Sylvain*, *Zémire et Azor*, *l'Ami de la maison*, *la Fausse Magie*, et *Céphale et Procris*. Malgré les succès que lui valut la musique de Grétry, à dater de 1775 il y eut du refroidissement entre l'homme de lettres et le musicien. Marmontel attaque le célèbre compositeur en plusieurs endroits de ses Mémoires; il semble être persuadé de la supériorité de ses canevas sur la musique; peu s'en faut même qu'il n'accuse celle-ci d'avoir gâté *sa poésie!* le pauvre homme!

MARNEF (GODEFROID), imprimeur de Paris, au commencement du seizième siècle, est un des plus anciens typographes français qui ont imprimé du plain-chant en caractères mobiles, avec les signes de ligatures. Un des premiers ouvrages concernant la musique, sorti de ses presses, est la troisième édition de celui de Guerson (*voyez* ce nom) intitulé : *Utilissimæ musicales regulæ plani cantus, etc.*; il le publia en 1515, in-4°. Ses caractères sont les mêmes que ceux dont François Regnault s'était servi en 1509 pour la deuxième édition, et dont Jehan Petit, autre imprimeur de Paris, avait fait usage en 1508 pour l'*Enchiridion musices* de Nicolas Wollic. A l'égard de la première édition du livre de Guerson, publiée sans date par Michel Tolose, tous les exemples de plain-chant y sont en planches gravées sur bois; ce qui prouve que les caractères mobiles parisiens ont été gravés et fondus peu de temps avant 1508. Jérôme et Denis de Marnef, fils de Godefroid, succédèrent à leur père, et imprimèrent en 1550 une nouvelle édition des *Utilissimæ musicales regulæ plani cantus*, qui paraît avoir été la dernière de ce livre.

MARONCELLI (PIERRE), littérateur

italien de l'époque actuelle, né vers 1796, a été inculpé par le gouvernement autrichien pour des écrits politiques, et mis dans une forteresse avec Silvio Pellico. Dans son cachot, une de ses jambes se gonfla, et le mal devint si considérable qu'on fut obligé de lui en faire faire l'amputation par un barbier de village. Sorti de prison, il s'est rendu à Paris où il a donné des soins à de nouvelles éditions de quelques classiques italiens. Il a fait imprimer dans les *Atte e Ritratti d'illustri Italiani* (Milan, Bettoni, 1819), une notice sur la vie d'Arcangelo Corelli.

MARONI (JEAN), maître de chapelle de l'église cathédrale de Lodi, où il vivait encore en 1620, naquit à Ferrare dans la seconde moitié du seizième siècle. Il avait été aussi longtemps maître de chapelle à l'église cathédrale de cette ville. Il a laissé en manuscrit beaucoup de messes, de motets, de madrigaux, etc.

MAROTHI (GEORGE), né à Debreczin, en Hongrie, le 11 février 1715, fit ses études à Berne, à Bâle et à Groningue, puis retourna dans son pays où il enseigna les langues grecque et latine, la géographie, la géométrie et la musique. Il a traduit les psaumes en langue hongroise, les a mis en musique, et les a publiés en 1751. Il est mort à Debreczin, le 16 octobre 1755.

MAROTTA (ÉRASME), né à Radunazzo, en Sicile, vers la fin du seizième siècle, entra dans la société des jésuites en 1612, fut recteur du collège de Messine, et mourut à Palerme le 6 octobre 1641. Il a publié des recueils de motets à plusieurs voix, à Palerme, et a composé, en 1650, la musique de *l'Aminte*, pastorale du Tasse.

MARPALU. On trouve sous ce nom deux bonnes dissertations intitulées : *Traité de l'harmonie et de ceux qui l'ont inventée, de son usage et de ses effets*, dans le *Mercur galant*, juillet 1680, t. XI, p. 240-275; octobre 1680, t. XII, p. 56-76, et 512-550.

MARPURG (FRÉDÉRIC-GUILLEUME), célèbre écrivain sur la musique, né à Seebausen, dans la Vieille-Marche de Braubourg, en 1718. Peu de circonstances de sa vie sont connues ; on sait seulement qu'après avoir fait de bonnes études, non-seulement dans les langues anciennes et modernes, mais aussi dans les mathématiques et la musique, il fit, en 1746, un voyage de quelques mois à Paris, qu'il y connut Rameau, dont il étudia le système de la basse fondamentale ; que de retour à Berlin il fut quelque temps secrétaire d'un ministre, puis résida à Hambourg, et enfin retourna à Berlin, où il fut nommé directeur de la loterie et eut le titre de conseiller du roi de Prusse. Depuis lors sa vie fut sans événemens, et quarante années d'une existence paisible lui permirent de composer et de publier un grand nombre d'ouvrages sur la théorie et la littérature de la musique. Le tirage de la loterie était la seule chose qui, périodiquement, rompait la monotonie de ses habitudes ; il y prenait un vif intérêt. En 1795, Gerber le vit à Berlin et le trouva un jour fort triste, parce que l'administration de la loterie avait éprouvé une perte considérable dans le tirage fait le matin. C'était d'ailleurs un vieillard rempli de bonhomie et de gaieté. Il était fort gros, mangeait beaucoup et buvait de même. De son mariage, il avait eu un fils et une fille qui, tous deux, cultivèrent la musique avec succès. Il mourut à Berlin le 22 mai 1795, à l'âge de soixante-dix-sept ans.

Marpurg jouit en Allemagne de la réputation d'un savant théoricien et d'un critique de premier ordre : il la mérite à beaucoup d'égards, quoique dans la didactique il ait manqué quelquefois de netteté dans les idées et d'ordre dans la classification des faits. C'est surtout dans ses ouvrages critiques qu'il s'est montré supérieur à tous ses contemporains en Allemagne : il y fait preuve d'une instruction très-variée. La multiplicité des ou-

vrages qu'il publia dans l'espace d'environ vingt-cinq ans prouve une prodigieuse activité dans ses travaux : les vingt dernières années de sa vie furent beaucoup moins laborieuses. Parmi ses traités didactiques de musique, on remarque les suivans : 1^o *Die Kunst das Klavier zu spielen* (L'art de jouer du clavecin), Berlin, 1750, in-4^o, première partie. Une deuxième partie a paru dans la même ville, en 1751, in-4^o. Toutes les deux sont anonymes et ont seulement pour indication l'auteur du *Musicien critique de la Sprée*. Il y a eu plusieurs éditions de cet ouvrage : la deuxième est indiquée par Gerber, Lichtenthal et M. Becker comme ayant paru en 1751, in-4^o. La troisième porte la date de 1760 ; la quatrième, augmentée et corrigée, est de 1762. Toutes ont paru à Berlin et sont dans le format in-4^o. Dans la première partie on trouve l'application des principes de la musique au clavier, et des règles de doigter pour les deux mains. La deuxième partie est un traité d'harmonie pratique et d'accompagnement du clavecin. 2^o *Anleitung zum Clavierspielen, der schönen Ausübung der heutigen Zeit gemäss entworfen* (Instruction pour jouer du clavecin, etc.), Berlin, 1755, in-4^o de 78 pages et 18 planches d'exemples. Une deuxième édition améliorée a été publiée en 1765 à Berlin. Forkel a cru que la deuxième partie de l'ouvrage précédent appartenait à celui-ci : c'est une erreur. L'*Anleitung zum Clavierspielen* est un traité spécial de l'art de jouer du clavecin, considéré dans la partie élevée et philosophique de cet art, tandis que le premier ouvrage est purement élémentaire. Marpurz a donné lui-même une traduction française de son livre, sous ce titre : *Principes de clavecin, avec 20 planches*, Berlin, 1756, in-4^o. Il a été publié à Paris une autre édition de cette traduction ; elle est intitulée : *L'art de toucher le clavecin selon la manière perfectionnée des modernes ; divisé en deux parties : la première*

contenant différents exemples pour le doigter du clavecin ; la seconde , douze leçons pour l'exercice des deux mains, Paris, Nadermann, in-folio oblong, gravé (sans date). Lustig (voyez ce nom), a fait aussi une traduction hollandaise de ce livre, avec de bonnes notes. L'ouvrage de Marpurg contient d'excellentes observations générales; il devrait être plus connu des maîtres, qui y puiseraient des principes féconds pour une bonne méthode d'enseignement. 3^o *Handbuch von dem Generalbasse und der Composition mit 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 und mehrer Stimmen, nebst einem vorläuffigen kurzen Begriff der Lehre vom Generalbasse für Anfänger* (Mannel de la basse continue et de la composition, à 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 et un plus grand nombre de voix, avec une idée abrégée de la science de la basse continue pour les commençans), Berlin, 1755, in-4^o de 70 pages, avec 8 planches d'exemples. Ce premier jet d'un grand travail de Marpurg concernant l'harmonie fut réimprimé l'année suivante à Berlin, comme première partie du grand manuel, dont la deuxième partie fut publiée en 1757, et la troisième et dernière en 1758. Un supplément aux trois parties a paru ensuite sous ce titre : *Anhang zum Handbuche bey dem Generalbasse und der Composition*, Berlin, 1760, in-4^o. Le nombre total des pages des trois parties et du supplément est de 541, et celui des planches, 37. Une deuxième édition de tout l'ouvrage, augmentée en quelques parties, mais où Marpurg a supprimé l'idée abrégée de la basse continue, qui formait 11 pages dans la première édition, a été publiée à Berlin en 1762, in-4^o. Une traduction française de ce livre a été placée dans la deuxième partie du *Nouveau manuel complet de musique vocale et instrumentale* de Choron et Ad. de Lafage (Paris, 1836-1838). On a aussi traduit en langue suédoise l'introduction de la première édition; cette traduction a pour titre : *Kort begrep om General-*

bassen, Stockholm, 1782, in-4^o, avec 2 planches. Le système d'harmonie de Marpurg, sous le rapport de la génération des accords, est une modification de celui de Rameau : j'en ai indiqué les inconvéniens dans un article critique de la *Gazette musicale de Paris* (6^e ann., 1819, n^o 20). Je ne répéterai point ici ce que j'en ai dit ; on pourra consulter cet article où les considérations de théorie sont développées. 4^o *Abhandlung von der Fuge nach den Grundsætzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister entworfen* (Traité de la fugue rédigé d'après les principes et les exemples des meilleurs maîtres allemands et étrangers), 1^{re} partie, Berlin, 1755 ; 2^e *idem*, *ibid.*, 1754, in-4^o, avec 122 planches d'exemples. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée à Leipsick, chez A. Kühnel, en 1806, 1 vol., gr. in-4^o de texte et 1 vol. in-fol. obl. de planches. Marpurg a donné lui-même une traduction française de son livre, sous ce titre : *Traité de la fugue et du contrepoint, divisé en deux parties, accompagné de 122 planches*, Berlin, 1756, in-4^o. Cette traduction a été réimprimée à Paris, chez Imbault (sans date), in-folio. Choron l'a ensuite insérée dans ses *Principes de composition des écoles d'Italie* (Paris, 1808), en intercalant les exemples dans le texte ; avantage qui rend cette édition préférable aux autres. Postérieurement, le même savant a donné place à cet ouvrage dans son *Nouveau manuel de musique vocale et instrumentale*. Marpurg a particulièrement traité de la fugue, de l'imitation, du canon et du contrepoint dans le style instrumental. Il y a de bonnes observations de détail dans son livre, mais il n'a pas connu les vrais principes de l'imitation canonique, ni des deux parties les plus importantes de la fugue, qui sont : le sujet et la réponse. Les objets sont d'ailleurs disposés dans son livre en sens inverse de l'ordre naturel, car il ne traite des contrepoints doubles qu'après la fugue,

dont les contre-sujets ne peuvent être établis que d'après le contrepoint double à l'octave, et il place les canons après les contrepoints doubles, quoique ce genre de composition appartienne naturellement aux contrepoints non susceptibles de renversement. Choron, qui n'avait pas aperçu ce défaut radical d'ordre, l'a maintenu dans ses *Principes de composition*; mais il l'a corrigé, d'après mon *Traité du contrepoint et de la fugue*, dans son *Nouveau manuel*. 5° *Anleitung zur Singcomposition* (Introduction à la composition du chant), Berlin, 1758, in-4° de 206 pages. Excellent ouvrage, supérieur à tout ce que l'on a fait sur le même sujet, et qui n'a pas eu le succès qu'il méritait. 6° *Anleitung zur Musik überhaupt und zur Singkunst besonders, mit Uebungs-Exempeln erläutert und den berühmten Herren Musikdirectoren und Cantoren Deutschlands zugeignet* (Introduction à la musique en général, et à l'art du chant en particulier, etc.), Berlin, 1765, in-8° de 171 pages. Cet ouvrage est divisé en trois parties dont la première traite des principes de l'art du chant, la seconde, des élémens de la musique, et la troisième renferme des exercices pour une, deux, trois et quatre voix. 7° *Anfangsgründe der theoretischen Musik* (Élémens de la musique théorique), Leipsick, Breitkopf, 1757, in-4° de 176 pages. Cet ouvrage contient la théorie mathématique de la musique et traite du calcul des intervalles et du tempérament. 8° *Anfangsgründe der progressional figurlichen Zifferkalkuls* (Élémens du calcul des progressions arithmétique et géométrique applicables à la théorie de la musique), Berlin, 1774, gr. in-8° avec 44 planches gravées. 9° *Versuch über die musikalische Temperatur, nebst einem Anhang über den Rameau- und Kirnbergerschen Grundbass, und vier Tabellen* (Essai sur le tempérament musical, suivi d'un supplément sur la basse fondamentale de Rameau et de Kirnberger, avec 4 plan-

ches), Breslau, 1776, in-8° de 519 pages. Cet ouvrage n'est pas, comme on pourrait le croire, un remaniement du précédent. La matière y est traitée d'une manière plus générale et plus philosophique. 10° *Neue Methode, allerlei Arten vom Temperaturen dem Claviere ans bequembste mit-zutheilen, etc.* (Nouvelle méthode pour concilier les divers systèmes de tempérament dans l'accord du clavier), Berlin, 1779, in-4° de 40 pages. Une deuxième édition de cette méthode, purement pratique, a été publiée à Berlin, en 1790, in-4°.

OUVRAGES HISTORIQUES ET CRITIQUES.

11° *Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsatze der alten und neuen Musik* (Introduction critique à l'histoire et à la connaissance de la musique ancienne et moderne), Berlin, 1759, in-4° de 246 pages, non compris la préface et la table, avec 8 planches. Ce livre a pour objet principal d'examiner la question : Si les Grecs ont connu l'harmonie. Marpurg y a fait preuve d'érudition et de saine critique. 12° *Legende einiger Musikheiligen. Ein Nachtrag zu den musikalischen Almanachen und Taschenbüchern jetziger zeit von Simon Metaphrastes, den jüngern* (Légendes de quelques saints. Suite aux almanachs musicaux et aux livres de poche de l'époque actuelle, par Simon Métaphrastes le jeune), Cologne, Pierre Hammer, 1786, in-8° de 551 pages, avec 2 planches de musique. Ce livre, qui n'a point de nom d'auteur, est attribué à Marpurg. On y trouve un grand nombre d'anecdotes sur des musiciens célèbres. 13° *Der kritische Musikus an der Spree* (Le Musicien critique de la Spree), Berlin, 1750, in-4° de 406 pages avec 5 planches. Cet écrit est le premier journal de musique publié par Marpurg. Il lui a donné le nom de *Musicien critique de la Spree* pour le distinguer du *Kritischer Musicus*, autre journal critique de musique publié par Scheibe (voy. ce nom), à Hambourg, douze ans auparavant.

L'écrit de Marpurg a paru sous la forme d'une publication hebdomadaire, en 50 numéros d'une feuille. 14° *Historisch-kritische-Beyträge zur aufnahme der Musik* (Notices historiques et critiques pour servir au progrès de la musique), Berlin, 1754-1762, 5 vol. in-8°, composés chacun de 6 numéros de plusieurs feuilles, publiés à des époques irrégulières. Ces deux recueils renferment des recherches curieuses sur plusieurs points historiques, et de très-bonnes critiques de divers ouvrages relatifs à la musique. 15° *Kritische Briefe über die Tonkunst, mit kleinen Clavierstücken and Singoden begleitet von einer musikalischer Gesellschaft in Berlin* (Lettres critiques sur la musique, etc.), Berlin, 1759-1764, 2 volumes in-4°. Chaque volume est divisé en quatre parties, et chaque partie renferme 16 numéros d'une feuille d'impression, qui paraissaient chaque semaine. Ces lettres, dont la publication commença le 23 juin 1759 et finit le 15 janvier 1763, renferment une multitude de renseignemens et d'intéressantes discussions sur toutes les parties de la musique considérée comme art et comme science. Quelques-unes sont adressées à des musiciens célèbres, tels que Ch. Ph. Emmanuel Bach, son frère Friedmann, Kirnberger, Riepel, Agricola et d'autres.

Marpurg eut une discussion sur la théorie de l'harmonie exposée par Sorge (voyez ce nom) dans son *Compendium harmonicum*. Dans cet ouvrage, Sorge avait fait une critique de quelques principes du savant musicien de Berlin. Marpurg se vengea en faisant réimprimer l'ouvrage de son adversaire avec de savantes remarques, où l'aménité de son caractère s'est un peu démentie. L'ouvrage a pour titre : 16° *Herrn Georg. Andreas Sorgens Anleitung zum Generalbass und zur composition. Mit anmerkungen, etc.* (Instruction sur l'harmonie et la composition de M. George-André Sorge, avec des remarques, etc.); l'épigraphe du livre est

celle-ci : *Vous l'avez voulu, George Dandin, vous l'avez voulu.* Berl., Lange, 1760, in-4° de 152 pages. Marpurg revint encore plus tard sur cette discussion dans le 5^me volume de ses notices historiques (p. 151-222, 265-285). On doit à ce savant homme une traduction allemande des *Élémens de musique* de d'Alembert, intitulée : *Systematische Einleitung in der musikalische Setzkunst nach des Lehrsätzen des Herrn Rameau. Mit anmerkungen, etc.*, Leipsick, Breitkopf, 1757, in-4° de 156 pages. Les remarques du traducteur commencent à la page 119. Lorsque Gerber visita Marpurg à Berlin, en 1793, celui-ci était occupé de la rédaction d'une histoire de l'orgue, que la mort ne lui a pas permis d'achever. Sa veuve envoya à l'auteur du *Lexique des musiciens* tous ses papiers et les dessins relatifs à cet ouvrage. Ils appartiennent maintenant à la société impériale de Vienne pour les progrès de la musique.

Comme compositeur ou comme éditeur, Marpurg a publié : 1° *Kyrie cum Gloria, Sanctus et Agnus, quatuor vocum, violinis, violis et organo, in partitura*, Berlin, 1758, in-4°. 2° *Neue Lieder zum Singen bey'm Clavier* (Nouvelles chansons avec clavecin), Berlin, 1756, in-4°. 3° *Geistliche, moralische und weltliche Oden, mit Klavier* (Odes spirituelles, morales et mondaines avec accompagnement de clavecin), Berlin, 1758, petit in-fol. On en connaît cinq recueils sous son nom. 4° *Sei sonate per il cembalo*, Nuremberg, 1756. 5° *Klavierstücke für Anfänger und Geübtere mit einem practischen Unterricht* (Pièces de clavecin pour les commençans et les élèves plus instruits, avec une instruction pratique), trois suites, Berlin, 1762. 6° *Fughe e capricci per il clavicembalo e per l'organo*, Berlin, 1777. 7° *Raccolta delle più nuove composizioni di clavicembalo per l'anno 1756; e Raccolta 2° per l'anno 1757*, Nuremberg. Marpurg n'est que l'éditeur de ce dernier ouvrage, ainsi que d'un recueil de fugues de Graun.

de Kirnberger, et d'autres savans musiciens allemands; ce recueil a pour titre : *Eugen sammlung, etc.*, 1^{re} partie, Berlin, 1758. Il en avait promis la suite avec l'analyse : mais rien de tout cela n'a paru.

Le portrait de Marpurge se trouve au commencement de son Introduction critique à l'histoire de la musique, et en tête de la 9^e année de la Gazette musicale de Leipsick.

MARQUE (CHARLES-AUGUSTE), d'abord amateur, puis professeur de musique à Paris, naquit à Amiens en 1775. Il vivait encore en 1827, mais il est mort peu de temps après. Il s'est fait connaître par quelques jolies romances, parmi lesquelles on remarque *L'Absence*, *L'Origine de la troisième Grâce*, *Malvina*, et la chansonnette *Voilà le plaisir, mesdames*. Tous ces morceaux ont été gravés chez Naderman. Marque a aussi publié environ vingt recueils de contredanses à grand orchestre, en trios et pour piano.

MARQUET (FRANÇOIS-NICOLAS), médecin et botaniste, né à Nancy en 1687, termina sa carrière à l'âge de soixante-douze ans, le 29 mai 1759. On a de lui un ouvrage plus curieux qu'instructif, sous le titre de *Méthode pour apprendre, par les notes de la musique, à connaître le poulx de l'homme, et les changemens qui lui arrivent, depuis sa naissance jusqu'à sa mort*, in-4^o, Nancy, 1747. Buchoz, gendre de Marquet, a donné une nouvelle édition de ce livre, Paris, 1808, in-12.

MARQUEZ (ANTOINE LESBIO), maître de chapelle du roi de Portugal, naquit à Lisbonne vers 1660. Littérateur instruit, poète et musicien savant, il obtint en 1698 la place de maître de chapelle, et mourut le 1^{er} novembre 1709. Un seul ouvrage de sa composition a été imprimé; il a pour titre : *Vilhanicos que se cantaraõ ne Igreja de N. Senhore de Nazareth das religiosos descalças de S. Bernardo em as Matinas e Festa do glorioso S. Gonçalo* (Vilhanicos qui ont

été chantés à l'église Jésus de Nazareth des religieux déchaussés de St.-Bernard, aux matines de la fête du glorieux Saint-Gonsalve), Lisbonne, Michel Manescal, 1708, in-4^o. On conservait autrefois dans la bibliothèque royale de Lisbonne des messes, *Magnificat*, *Miserere*, répons, etc., en manuscrit, composés par Marquez. Ces productions jouissaient de beaucoup d'estime.

MARS (J. DE), organiste à l'église cathédrale de Vannes, connu sous le nom de *Mars le cadet*, était célèbre vers 1750 par son habileté à jouer de l'orgue et du clavecin. On a de lui un livre de pièces d'orgue, gravé à Paris en 1747. Sa fille, Henriette-Louise de Mars, était fort habile pour le clavecin; elle a publié, en 1752, à l'âge de quinze ans, deux cantatilles qui ont eu de la vogue.

MARSCHALL (SAMUEL), né à Tournay, dans le Hainaut, en 1557, fut en dernier lieu notaire, musicien de l'université de Bâle, et organiste de cette ville, où il vivait encore en 1627, à l'âge de 70 ans. On connaît de sa composition : 1^o *Der gantze Psalter H. Ambrosii Lobwassers mit 4 Stimmen* (Tout le psautier de Lobwasser, à 4 voix), Leipsick, 1594; Bâle, 1608, in-12. 2^o *Psalmen Davids, Kirchengesang und geistliche Lieder von Dr. M. Luthers, etc., mit 4 Stimmen*, Bâle, Kœnig, 1606, in-12.

MARSCHNER (HENRI), compositeur dramatique, est né le 16 août 1795 à Zittau, dans la haute Lusace. Ses heureuses dispositions pour la musique se manifestèrent dès ses premières années. Sa mémoire était si bonne et sa conception si prompte, qu'il retenait sans peine les airs les plus difficiles. Lorsqu'il eut atteint l'âge de six ans, on lui donna un maître de piano; mais ses progrès furent si rapides, qu'après six mois de leçons, il était plus habile que son professeur. Il en fut de même d'un second, puis d'un troisième; après quoi, son père n'étant pas assez riche pour payer le meilleur maître

de la ville, les leçons furent interrompues pendant un an. Ce fut alors qu'il entra dans le chœur des enfans du gymnase, où il occupa bientôt la place de chanteur solo, à cause de son habileté dans la lecture, et de sa jolie voix de soprano. A cette époque, ce chœur était placé sous la direction de M. Fr. Schneider, devenu célèbre depuis par la composition de ses oratorios. L'organiste de Bautzen ayant entendu le jeune artiste dans un concert, lui offrit un engagement pour entrer dans le chœur de son église : l'espoir d'étudier l'harmonie en même temps que le chant, lui fit accepter cette proposition; mais son attente fut trompée. Bergt, chantre de Bautzen, repoussant toujours les sollicitations de Marschner pour qu'il lui donnât des leçons de basse continue, ne lui enseignait que le grec et le latin. Le séjour de Bautzen devint dès lors désagréable au jeune musicien qui retourna à Zittau, plus pauvre qu'auparavant, car il avait perdu sa voix de soprano, et avec elle ses moyens d'existence. Blessé de son brusque départ pour Bautzen, le directeur de la musique de l'église ne voulut plus le recevoir au nombre de ses élèves, et Marschner fut obligé de développer sans guide ce goût de la composition qui le tourmentait depuis son enfance. Dans ses heures de loisir, il écrivait tout ce qui lui venait à la tête. Chansons, motets, musique de piano, il abordait tous les genres, ne s'instruisant que par ses propres fautes. Une troupe de danseurs, qui vint à Zittau, lui fournit même l'occasion de composer un ballet, dont le titre était *La Fièvre Paysanne*. Le jour de la répétition, le jeune compositeur, caché dans un coin obscur du théâtre, observait de loin l'effet de l'instrumentation, dont il n'avait pas les premières notions, et qu'il n'avait faite que d'instinct. L'ouverture, espèce de valse, allait assez bien, lorsque tout à coup l'orchestre s'arrêta. Les cors, dont Marschner ignorait la portée, devaient entonner des notes qui n'existent pas dans l'instrument.

Persuadé qu'il y avait des fautes de copie, on examina la partition, et les mêmes fautes s'y retrouvèrent. Alors ce fut à qui se divertirait aux dépens du pauvre artiste. L'émotion de Marschner avait été jusqu'à la fièvre, au commencement de la répétition; mais quand il entendit ces railleries, sa douleur fut si vive, qu'il s'évanouit. Reconduit chez lui, il y fut retenu six semaines par une maladie grave. Pendant ce temps, la troupe de danseurs quitta Zittau, et Marschner n'entendit jamais *la Fièvre Paysanne*, ouvrage dont cette troupe profite encore aujourd'hui. Il écrivit cependant encore pour cette même société deux autres ballets dans lesquels il eut soin d'éviter les fautes précédemment faites dans l'emploi des instrumens. En 1812, M. Hering, connu par plusieurs bons ouvrages sur la musique, arriva à Zittau, et fit tout ce qui dépendit de lui pour procurer à Marschner les moyens de s'instruire. Malheureusement ce dernier ne put profiter longtemps de ses leçons, diverses circonstances l'ayant obligé de se rendre à Prague. Ce fut dans cette ville qu'il se lia avec Tomascheck, homme distingué comme professeur et comme compositeur, et dont les conseils lui furent profitables. Weber dirigeait alors l'excellent Opéra de Prague; trop occupé pour suivre l'éducation du jeune Marschner, il lui sacrifia cependant le peu d'instans dont il pouvait disposer. A l'expiration de l'armistice, sa qualité de Saxon obligea Marschner à quitter Prague; il revint à Zittau, d'où il partit bientôt pour aller, suivant le désir de son père, étudier le droit à Leipsick. L'amour de la musique n'en était pas moins le goût dominant du jeune artiste. L'excellent maître Schicht s'intéressa à ses progrès, et c'est à ce compositeur qu'il est redevable de la plus grande partie de ce qu'il sait. Il composa sous sa direction plusieurs motets; mais son penchant l'entraînait à travailler pour le théâtre. A défaut de livret, il essaya ses forces sur une traduction du *Titus*, de

Métastase. Cet ouvrage, quoique entièrement achevé, est cependant resté inconnu. Un concert que Marschner donna à Carlsbad, pendant l'été de 1815, lui fit faire la connaissance de plusieurs hommes distingués de la Hongrie et de l'Autriche, et principalement celle de M. le comte Thadé Amadée. La protection de ce seigneur lui procura assez d'élèves pour qu'il pût jouir d'une existence aisée, tout en lui laissant assez de loisir pour se livrer à l'étude. Les relations qu'il eut à cette époque avec Beethoven, Kozeluch, et le professeur Klein, de Presbourg, lui furent d'une grande utilité. D'après les conseils de Beethoven, Marschner composa un grand nombre de motets, de sonates, de symphonies, etc., pour acquérir plus d'habileté dans l'art d'écrire. En 1816, il composa le petit opéra *Der Kiffhauser Berg* (la montagne de Kiffhaus) qui eut du succès sur plusieurs théâtres en Autriche. L'année suivante, on représenta à Dresde son opéra de *Henri IV et d'Aubigné*, ouvrage en 3 actes, qui, malgré le grand nombre de fautes qu'il renferme, fut cependant bien accueilli du public. Ce fut vers la même époque qu'on représenta à Presbourg son *Saidar*, opéra en trois actes, qui réussit également. Marschner eut l'immense avantage d'entendre souvent ses ouvrages et de pouvoir éviter, dans ses nouveaux essais, les fautes où il était tombé. Malheureusement il n'y a pas d'institutions en Allemagne qui procurent aux jeunes compositeurs le même avantage; très-rarement les directions de théâtre ont du goût pour les nouveautés, et peu d'artistes ont des protections assez puissantes pour vaincre les préventions des entrepreneurs contre des noms peu connus.

En 1821, Marschner retourna en Saxe, et choisit Dresde pour sa résidence. A la même époque, Tieck mit sur la scène le drame intitulé *Le Prince de Hombourg*, et désira à cet effet une musique particulière pour l'introduction et les entr'actes.

L'intendant général, M. de Konneritz, en chargea Marschner; il réussit et eut l'approbation de Tieck et de Weber. Cette pièce fait encore aujourd'hui partie du répertoire. Ce fut en 1822 qu'il acheva son grand opéra de *Lucrèce*. Dans la même année, il composa la musique de l'opéra de F. Kind. la *Belle Ella*. Cette pièce fut assez mal accueillie à Francfort, où d'ailleurs l'exécution fut médiocre. A Berlin, où elle devait être représentée, diverses circonstances l'éloignèrent pour longtemps de la scène. Enfin, à Munich, le théâtre fut détruit par un incendie quelques jours avant la représentation. Plusieurs morceaux de cet ouvrage, que l'on peut considérer comme un des meilleurs de son auteur, eurent un grand succès dans les concerts. Son opéra d'*Ali-Baba* n'eut pas un meilleur sort que les autres au théâtre. Ce poème, qu'il préféra à celui des *Galériens*, fut mal reçu du public. Malgré toutes ces contrariétés, Marschner ne perdit pas courage; à chaque nouvelle production, il se sentait plus de facilité à rendre ses idées, à introduire dans ses ouvrages plus d'effets dramatiques et à mieux observer les convenances de la scène.

L'idée d'un genre de musique moins sévère que celui des drames en usage sur les théâtres allemands, mais plus vigoureux que celui des simples opérettes, qui ne sont guère que des vaudevilles, occupa quelque temps Marschner, qui en donna le modèle dans son *Volour de bois* (*Der Holzdieb*), dont les paroles étaient de F. Kind. Marschner destinait cette pièce, et d'autres qu'il voulait écrire dans le même genre, à des théâtres de société, afin de développer le goût de la musique dramatique allemande dans sa nation, et de diminuer l'influence des traductions d'opéras étrangers. Il fit à cet égard un appel aux poètes et musiciens allemands dans l'Almanach musical intitulé *Polyhymnie*, où fut insérée la partition du *Volour de bois*, réduite pour le piano; mais cet ap-

pel ne fut pas entendu. Cependant, ce joli ouvrage, où l'on trouve plusieurs morceaux d'un très-bon goût, obtint beaucoup de succès sur plusieurs théâtres d'amateurs et de petite ville. Peut-être Marschner ne se serait-il pas laissé rebuter par la non participation de ses collègues, si ses occupations multipliées lui avaient laissé le temps de continuer son entreprise. En effet, directeur de la musique de l'Opéra allemand et italien, conjointement avec Weber et Morlacchi, depuis 1825, il était souvent chargé de tout le travail, par suite des absences ou des indispositions fréquentes de ses collègues. Ses relations avec ces deux derniers furent toujours amicales. Cependant Weber, après ses grands succès, se refroidit un peu à l'égard de Marschner; leur différence d'opinion sur la nouvelle musique italienne, particulièrement sur Rossini, était une des causes de ce refroidissement. D'ailleurs, Marschner ayant préféré la place de directeur de musique de Dresde à une autre qu'on lui avait offerte à Amsterdam, Weber se vit contrarié dans le projet qu'il avait formé de faire venir à Dresde son ami Gansbacher.

Les grands succès des œuvres de Rossini déterminèrent Marschner à donner dans ses propres ouvrages un libre cours à la mélodie, et à attacher moins de prix à un travail compliqué d'harmonie et de contrepoint. Néanmoins il ne traitait pas l'harmonie en subordonnée, parce que, d'après sa manière de voir, la mélodie et l'harmonie doivent être unies constamment. En outre, il s'efforçait, dans ses ouvrages dramatiques, même dans ceux qui sont sans paroles, de présenter à l'auditeur, au moins d'une manière générale, non-seulement le sentiment à exprimer, mais aussi le caractère des personnages chantans. On voit, par les nouveaux ouvrages de Marschner, *Le Vampire* et *Le Templier*, jusqu'à quel point ce compositeur a atteint le but qu'il s'était proposé. Malgré d'incontestables défauts, il est

certain qu'on trouve dans ces deux opéras des mélodies originales et bien appropriées au caractère des personnages et à la situation dramatique.

En 1826 Marschner épousa M^{lle} Marianne Wohlbruck, cantatrice bien connue, et se lia avec Wohlbruck, son frère. Dans la première entrevue qu'ils eurent ensemble, ils s'entretenirent du sujet du *Vampire*. Cette remarque est nécessaire pour réfuter le reproche fait à Marschner par la *Gazette musicale* de Berlin d'avoir travaillé sur un sujet déjà choisi par Lindpaintner, son ami; l'ouvrage de Marschner fut au contraire annoncé le premier par les feuilles publiques, et ce fut postérieurement que la *Gazette musicale* de Leipsick fit mention de celui de Lindpaintner.

Au mois de juin 1826, époque fatale de la mort de Weber, Marschner vit dans ses fonctions une grande augmentation de travail, et, n'ayant pu obtenir de succéder à ce compositeur dans l'emploi de premier directeur de la musique de l'Opéra de Dresde, il donna sa démission de ses autres emplois.

Au mois d'août 1826, il se rendit à Berlin, où madame Marschner obtint de brillans succès sur le théâtre de la cour; ils y reçurent tous deux, de la part des artistes de la capitale, l'accueil le plus honorable. Le souhait général était de voir Marschner prêter son secours au théâtre de Königsstadt en composant plusieurs opéras-comiques; mais les circonstances ne lui permirent pas d'accéder à cette proposition. Les époux quittèrent Berlin pour visiter Breslau, Posen, Königsberg et Dantzick; ce fut dans cette dernière ville que Marschner reçut le premier acte du *Vampire*, auquel il travailla immédiatement. Au mois de mars 1827, il revint à Berlin; mais la nécessité de s'entretenir avec l'auteur du *Vampire*, sur quelques sujets, le détermina à se rendre à Magdebourg et à y séjourner jusqu'à ce que tout ce qui concernait l'opéra fût arrêté. Au mois de juin de la

même année, il entreprit un nouveau voyage. A Brunswick, il reçut une lettre de Kustner, alors directeur du théâtre de Leipsick, qui offrait à M^{me} Marschner un engagement pour les premiers rôles. Les conditions étant de nature à être acceptées, Marschner et sa femme se rendirent à Leipsick, où ils arrivèrent le 12 août 1827. Au mois de décembre de la même année *le Vampire* fut terminé : la première représentation fut donnée le 28 mars 1828. Un beau succès couronna cette composition. Rappelés sur la scène après la représentation, le compositeur et les acteurs furent accueillis avec enthousiasme. La renommée de cet opéra s'étendit rapidement ; tel fut, dit-on, l'empressement des théâtres de l'Allemagne à monter cet ouvrage, que les copistes ne pouvaient satisfaire à toutes les demandes de partitions. Beaucoup de morceaux du *Vampire* devinrent populaires. Cependant le comte de Gallenberg, entrepreneur du théâtre de l'Opéra allemand de Vienne, ne put obtenir de la direction de la police la permission de le faire jouer, quoiqu'il eût déjà été donné à Prague et à Pesth. La direction du théâtre de Berlin, qui avait pris des engagements pour le *Vampire* de Lindpaintner, ne put faire jouer celui de Marschner. Une traduction anglaise de ce dernier fut jouée à Londres avec un brillant succès. Il était aussi destiné à paraître à Paris, en 1850 ; mais l'acteur qui devait être chargé du rôle principal fut si mal accueilli dans le *Faust* de Spohr, qu'on n'osa l'en charger. Il a été fait aussi une traduction du *Vampire* en polonais.

En 1828 Marschner avait commencé à écrire *Le Templier et la Juive* ; mais il ne l'acheva qu'au mois d'août de l'année suivante. Le brillant succès qu'avait obtenu *le Vampire*, décida le directeur du théâtre de l'Opéra anglais à offrir à Marschner 500 livres sterling pour composer un opéra sur des paroles anglaises, et 100 livres pour diriger les cinq premières représentations, sous la condition

que l'ouvrage resterait la propriété du compositeur sur le continent. Ce marché conclu, Marschner se mit avec ardeur à étudier la langue anglaise. Déjà, au mois de février 1850, il était assez avancé dans cette nouvelle composition pour se préparer au voyage, lorsque la nouvelle de l'incendie du théâtre lui parvint. Le changement que cette circonstance faisait éprouver à sa destination détermina Wohlbruck à lui écrire une pièce nouvelle, intitulée *La Fiancée du Fauconnier*. Marschner s'occupa immédiatement de cet ouvrage, qui fut achevé au mois de novembre 1850, malgré le voyage qu'il avait fait à Berlin pour la mise en scène du *Templier*. *La Fiancée* a été représentée pour la première fois à Leipsick en 1852.

Au mois de septembre 1850, ce compositeur a été appelé à Hanovre en qualité de maître de chapelle du roi. Il s'est rendu en cette ville au mois de décembre. Ce fut alors qu'il commença son opéra *le Château au pied du mont Etna* ; mais à peine s'en était-il occupé, qu'il reçut le poème de Ed. Devrient, *Hans Heiling*. Le sujet de cet ouvrage le séduisit si bien qu'il y travailla immédiatement. Dans une lettre que Marschner écrivit alors, il s'exprimait ainsi : « Si l'on « pouvait composer un opéra d'un seul « trait, je l'eusse fait, tant j'étais inspiré « par cet ouvrage, que je conçus tout « d'un jet. » Malgré ses nombreuses occupations et une assez grave maladie, cet opéra fut terminé au mois de juillet 1852 et représenté le 24 mai 1855, sous la direction de son auteur. Il obtint du public l'accueil le plus favorable. Le sort du *Château au pied du mont Etna* a été moins heureux en 1856. L'opéra que Marschner a fait représenter à Berlin en 1858 n'a pas réussi. Ce compositeur, parvenu maintenant à l'âge de quarante quatre ans, paraît avoir arrêté la progression de son talent depuis *le Templier* et *Hans Heiling*, et sa manière semble maintenant fixée. On ne peut lui refuser le mérite

d'être un des successeurs de Weber qui ont montré le plus de sentiment dramatique dans leurs ouvrages. Il ne réussit pas seulement dans le drame sérieux ; on peut même assurer qu'il est du très-petit nombre de compositeurs allemands qui ne tombent pas dans le trivial en traitant le genre comique. Ses mélodies sont expressives ; mais sa manière d'écrire est négligée, et souvent il abuse de l'emploi des transitions. Nonobstant cette critique, l'auteur du *Vampire*, du *Templier* et de *Hans Heiling*, ne laissera point un nom vulgaire dans l'histoire de l'art. Si ses dernières années ont eu moins de succès que les autres, il en faut accuser les mauvaises pièces qu'il a mises en musique. En général, les drames allemands destinés à la musique sont au-dessous du médiocre.

Marschner s'est fait connaître en Allemagne comme compositeur de musique instrumentale par environ cinquante œuvres de musique pour le piano. Ses ouvrages publiés sont : 1° *Der Holzdieb* (le voleur de bois), en partition réduite pour le piano, dans la *Polyhymnie*. Leipsick, Hartmann. Il y en a une nouvelle édition publiée à Glogau, chez Heymann. 2° Ouverture et entr'actes du drame *Le prince de Hombourg*, à grand orchestre. Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 3° Ouverture et airs du drame *La belle Ella*, en partition réduite pour le piano. Leipsick, Hofmeister. 4° *Le Vampire*, opéra en 3 actes, *idem*, *ibid.* On a publié l'ouverture à grand orchestre, *ibid.* 5° *Le Templier et la Juive*, grand opéra romantique, en partition réduite pour le piano, *ibid.* Ouverture à grand orchestre, *ibid.* 6° *La Fiancée du Fauconnier* (*Das Braut der Falkner*), en partition pour le piano, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 7° *Hans Heiling*, opéra romantique, *idem*. Leipsick, Hofmeister. 8° Environ dix recueils de chants pour quatre voix d'hommes (2 ténors et 2 basses), Leipsick et Hanovre. 9° Environ vingt recueils de chansons, romances et airs italiens et alle-

mands, pour voix seule, avec acc. de piano. Leipsick, Haubourg, Magdebourg, Brunswick et Hanovre. 10° Quatuor pour piano, violon, viole et basse, op. 36, Leipsick, Hofmeister. 11° Trios pour piano, violon et violoncelle, op. 29 et 50. Leipsick, Probst et Hofmeister. 12° Divertissemens, Polonaises et Marches pour piano à 4 mains, op. 7, 13, 16, 28, Leipsick, Hofmeister, Breitkopf et Hærtel. 13° Sonates pour piano seul, op. 6, 24, 33, 38, 39, 40, *ibid.* 14° Rondeaux et fantaisies *idem*, op. 10, 11, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 25, 31, 33, 37, 49, 57, 58, 59, 64, 71, 74, *ibid.* 15° Variations pour piano seul, op. 48, 69, *ibid.*

MARSH (JEAN), amateur distingué, est né en 1752 à Dorking, dans le comté de Surrey. Son père, capitaine de la marine royale, s'établit en 1758, avec sa famille, à Greenwich, où il avait été nommé commandant d'un yacht royal. Ce fut alors que le goût naturel du jeune Marsh pour la musique, et surtout pour l'orgue, se manifesta. L'orgue de la chapelle de l'hôpital, joué alors par Lupton Relfe, lui causait de si agréables sensations, que ce n'était pas sans peine qu'on parvenait à l'en éloigner. En 1761, son père fut chargé de ramener l'ambassadeur de Hollande à Helvoetsluys sur son yacht ; il prit son fils avec lui, et tous deux firent une tournée dans laquelle ils eurent la satisfaction d'entendre l'orgue de Harlem, qui fit sur l'enfant une impression profonde. Depuis sa huitième année il avait commencé ses études au collège de Greenwich ; il désirait y apprendre la musique comme plusieurs de ses camarades ; mais son père parvint à lui faire attendre la fin des cours qu'il suivait. En 1766, il apprit à jouer du violon dans la petite ville de Gosport, puis il reçut des leçons d'orgue et quelques notions d'harmonie d'un organiste obscur nommé Wofer. En 1768, on l'envoya à Romsey pour étudier le droit : il y resta cinq ans. Ayant perdu son père en 1772, il se maria deux ans après et alla se fixer

à Salisbury, où il fit exécuter dans des concerts des symphonies de sa composition. Ce fut là qu'il se livra à l'étude de l'orgue, et qu'il écrivit ses premiers recueils de fantaisies et de préludes pour cet instrument. Un héritage considérable qu'il fit en 1781 lui permit de quitter la carrière d'avocat et de s'établir à la campagne dans une belle maison où il fit construire un grand orgue. Il passa le reste de sa vie dans cette retraite, uniquement occupé de la culture des sciences et des arts. Son frère et ses fils, devenus ses élèves pour la musique, exécutaient souvent des quatuors et des quintettes dans des concerts d'abonnés. M. Marsh vivait encore en 1824, à l'âge de 72 ans. Il a publié à Londres : 1^o Huit symphonies à plusieurs parties. 2^o Symphonie pour deux orchestres. 3^o Quatuor pour deux violons, alto et basse. 4^o Trois morceaux finals, pour l'orgue. 5^o Trois ouvertures à cinq parties *idem*. 6^o Ouverture et six pièces *idem*. 7^o 24 *voluntaries for the organ* (Préludes et fantaisies pour l'orgue) Londres, Preston. 8^o *Idem*, 2^{me}, 3^{me}, 4^{me} et 5^{me} recueils, *ibid.* 9^o Ouvertures et sonates pour le piano. Londres, Clementi. 10^o Neuf antiennes et seize psaumes à quatre voix. Londres, Rolfe. 11^o Beaucoup de chansons et de glee's à une, deux et trois voix, *ibid.* 12^o Ouverture et dix pièces pour musique militaire. 13^o *Rudiments on thorough-bass* (Eléments de la basse continue). Londres, Payne, in-4^o. Une deuxième édition a été publiée sous le titre de *Thorough-Bass catechism*. 14^o *Hints to young composers* (Conseils aux jeunes compositeurs), *ibid.*, 1798, in-8^o. 15^o *Essay on Harmonies* (Essai sur les accords), *ibid.*, 1801, in-8^o. 16^o *Sixteen movements from different composers in score for the use of musical students* (Seize morceaux de différents compositeurs, pour l'usage des étudiants en musique). 17^o *Tables of transposition of consonant intervals* (Tables de transposition des intervalles consonnans). Londres, Longmann et Broderip.

18^o *First Book of eighteen voluntaries, chiefly intended for the use of young practitioners, to which is prefixed an explanation of the different stops of the organ, and of the several combinations that may be made thereof, with a few thoughts on style, ex tempore playing, modulations, etc.* (Premier livre de dix-huit préludes, principalement destinés à l'usage des commençans, précédé d'une explication des différents jeux de l'orgue, et des différentes combinaisons qu'on en peut faire, avec quelques réflexions sur le style, l'improvisation, les modulations, etc.) Londres, Preston, 1800, in-4^o. 19^o Deuxième livre *idem*. M. Marsh avait en manuscrit beaucoup de musique vocale et instrumentale, ainsi qu'une description de l'orgue.

MARSYAS, fameux joueur de flûte, était fils de Hyagnis et naquit à Celènes en Phrygie. On le croit inventeur de la flûte à plusieurs tuyaux connue sous le nom de *flûte de Pan*. La fable de sa dispute avec Apollon est connue. Il rencontra dit-on ce dieu à Nyse, lui proposa un défi de musique, fut vaincu, et pour prix de sa présomption, fut écorché vif.

MARTELIUS (ÉLIE), luthiste célèbre, au commencement du dix-septième siècle, vécut à Strasbourg, sa patrie. Il a publié un recueil de pièces pour le luth, sous ce titre : *Hortus musicalis novus*. Strasbourg, 1615.

MARTELLI (...), maître de chapelle à Munster, vers 1790, s'est fait connaître à cette époque, en Allemagne, par la composition des quelques opérettes, parmi lesquels on remarque : 1^o *Die Reisenden nach Holland* (Les voyageurs en Hollande). 2^o *Der Tempel der Dankbarkeit* (Le temple de la Reconnaissance); 3^o *Der König Rabe* (Le roi corbeau).

MARTIGNONI (DON IGNAZIO), professeur de droit à Como, né au mois de juin 1757, mourut dans cette ville le 25 mars 1814. Dans ses *Operette varie* (Milan, Galeorzi, 1784) on trouve (pag. 59-92)

des considérations sur les effets moraux de la musique et sur l'histoire de la musique dramatique. On a du même écrivain un traité d'esthétique intitulé : *Del bello e sublime*. Milan, Mussi, 1810, in-8°. Il a été donné une seconde édition de cet ouvrage avec la vie de l'auteur, par le professeur Louis Catenazzi. Como, 1826, in-12. Le quatrième chapitre traite du beau dans la musique.

MARTIN (CLAUDE), écrivain sur la musique, naquit à Couches en Bourgogne, dans la première moitié du seizième siècle, et non à Autun, comme le prétendent La Borde et ses copistes, car lui-même a indiqué le lieu de sa naissance par le mot *Colchensis*, placé après son nom, au frontispice de l'édition latine de son traité de musique ¹. On voit par l'épître dédicatoire de ce même traité de musique qu'il vivait à Paris en 1550. Aucun autre renseignement ne nous est parvenu sur ce musicien, à qui l'on doit un bon livre intitulé : *Elementorum musices practice, pars prior, libris duobus absoluta, nunc primum in lucem edita. Accesserunt exercitationes nonnullæ quos qui noverit, omnium ferme preceptorum cognitionem habuerit. Parisiis, ex officinâ Nicolai Du Chemin, 1550, in-4°. obl.* Les mots *pars prior* indiquaient l'intention de publier une deuxième partie, qui n'a point paru. Le premier livre de celle-ci, divisé en huit chapitres, traite du plain-chant; le deuxième contient les principes de la musique mesurée, en dix chapitres; l'ouvrage est terminé par un motet à quatre voix qui paraît avoir été composé par Claude Martin. Six ans après la publication de ce traité, il fit un extrait de son livre en français, et le fit paraître sous ce titre : *Institution musicale, non moins brève que facile, suffisante pour apprendre à chanter, et qui a cours aujourd'hui entre les musiciens; extraite de la pre-*

mière partie des élémens de musique de Claude Martin, et par lui même abrégée. Paris, de l'imprimerie de Nicolas Du Chemin, 1556, in-4°. obl. Cet abrégé du deuxième livre est fort différent de l'original latin, et ne contient que six feuillets. On trouve à la bibliothèque royale de Paris un manuscrit daté de 1608 (n° 7577, in-4°) contenant plusieurs petits traités des sciences, parmi lesquels il y en a un intitulé : *D. Martin Tractatus de Musica*. Je n'ai pu vérifier si c'est une copie du traité de Claude Martin ou un autre ouvrage, parce que le volume était prêté lorsque j'ai voulu faire cette recherche.

MARTIN (NICOLAS), musicien du seizième siècle, né à Saint-Jean-de-Maurienne, en Savoie, vivait à Lyon, vers 1560. Il a fait imprimer de sa composition : *Chants sur la nativité de notre Seigneur Jésus-Christ, tant en vulgaire françois que langage savoisien, dit patoys, imprimés avec la musique*, à Lyon, par Mace Bonhomme, 1566, in-8°.

MARTIN (JEAN), bachelier en théologie de la faculté de Paris, et curé de Treze, au diocèse d'Auxerre, vers le milieu du dix-septième siècle, a composé deux messes à quatre voix, l'une *ad imitationem moduli AUDITE*, l'autre *ad imitationem moduli JUBILATE*, qui ont été publiées chez Robert Ballard, en 1655. in-fol.

MARTIN (FRANÇOIS), violoncelliste fort distingué, vivait à Paris en 1750. Il y était attaché au duc de Grammont. Il s'est fait connaître avantageusement comme compositeur par des motets qu'il a fait exécuter au concert spirituel, et surtout par un *Cantate Domino*, dont le *Mercur* du mois de janvier 1751 a rendu compte avec beaucoup d'éloges : on cite aussi de lui un *Letentur cœli*. Ses autres ouvrages consistent en trois cantatilles (*Le Soupçon amoureux, le Suisse amoureux et le Bouquet de Thémire*), deux livres de sonates en trio pour le violon, et deux livres de sonates pour le violoncelle. Martin est mort à Paris en 1773.

¹ Couches est une petite ville du département de Saône-et-Loire, à 5 lieues d'Autun.

MARTIN (VINCENT), appelé par les Italiens *Martini*, ou *lo Spagnuolo*, naquit en 1754 à Valence, chef-lieu de la province de ce nom, en Espagne. Après avoir fait ses études de musique comme enfant de chœur dans l'église cathédrale de cette ville, il remplit quelque temps les fonctions d'organiste à Alicante; mais son penchant pour la musique de théâtre le porta à donner sa démission de cette place pour se rendre à Madrid. Il y trouva un chanteur napolitain, nommé *Guglietti*, pour qui il écrivit quelques airs, et qui lui donna le conseil d'aller en Italie, lui prédisant des succès. Martin y arriva vers 1781, et écrivit à Florence, pour la saison du carnaval, *Ifgenia in Aulide*. Il alla ensuite à Lucques où il fit représenter *Astartea*, qui ne réussit pas, puis le grand ballet en trois actes *La Regina di Golconda*. Quelques autres ballets, écrits à Gènes et à Venise, précédèrent l'apparition des opéras qui lui firent une brillante réputation et lui procurèrent un instant de vogue à une époque où se faisaient remarquer en Italie des compositeurs du plus haut mérite, tels que Paisiello, Cimarosa et Guglielmi. En 1785, Martin était à Turin où il écrivit *La Dora festeggiata*, prologue, puis l'*Accorta Cameriera*, opéra bouffe. Ces ouvrages furent suivis de l'*Ipermestra*, jouée à Rome en 1784; *Il Burbero di buon cuore*, représenté la même année; *La Capricciosa corretta*, en 1785; *La Cosa rara*, le plus célèbre des ouvrages de Martin; et *L'Arbore di Diana*. Une musique mélodieuse, facile, expressive, procura à ces ouvrages un succès mérité. Mozart rendit justice à ces productions; mais il leur reprochait avec raison de manquer des qualités solides qui font vivre les œuvres d'art dans la postérité, et prédit que lorsque la vogue serait passée, les opéras de Martin tomberaient dans un profond oubli. L'auteur de *Don Juan* a fait à ce compositeur l'honneur d'intercaler un morceau de la *Cosa rara* dans le deuxième acte de ce grand ou-

vrage. Martin avait été appelé à Vienne en 1785; il y donna son *Burbero di buon cuore* et la *Cosa rara*; l'empereur Joseph II le récompensa avec magnificence. En 1788, il partit pour Pétersbourg où il fut chargé de la direction de l'Opéra. Il y écrivit *Gli Sposi in contrasto*, opéra bouffe, et *Il Sogno*, cantate à trois voix. Paul I^{er} lui donna dix ans après le titre de conseiller. Dans ses dernières années, le génie de Martin s'éteignit complètement. L'Opéra français ayant remplacé l'Opéra italien en 1801, il perdit son emploi, et il ne lui resta d'autre ressource que de donner des leçons pour vivre. Il est mort à Pétersbourg au mois de mai 1810. On a gravé de sa composition : 1^o *L'Arbore di Diana*, partition réduite pour le piano, Paris, Leduc; Bonn, Simrock. 2^o *La Capricciosa corretta*, idem, ibid. 3^o *Gli Sposi in contrasto*, idem, Vienne, Artaria. 4^o *Una Cosa rara*, idem, ibid., Paris, Leduc; Bonn, Simrock. 5^o 6 *Canoni a 5 voci, con acc. di piano-forte*, Brunswick, Spelhr. 6^o 12 *Canoni d'amore*, idem, Leipsick, Peters. 7^o *Il Sogno*, cantate à 5 voix, avec accompagnement de piano, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 8^o 12 ariettes italiennes à voix seule et piano, Brunswick, Spelhr. Elles ont été traduites en allemand et publiées à Bonn et à Hambourg. Les ouvertures et morceaux détachés des opéras de Martin ont été arrangés pour divers instruments, et gravés à Paris, Vienne, Londres, etc. On connaît aussi de la composition de cet artiste un *Te Deum* à quatre voix et orchestre, en manuscrit.

MARTIN (JEAN-BLAISE), acteur célèbre de l'Opéra-Comique, naquit à Paris le 14 octobre 1769. Petit-fils d'un peintre dont le talent a été célébré par Voltaire, il perdit son père dans ses premières années, et fut élevé par un oncle qui prit soin de son éducation. A l'âge de sept ans, on lui fit commencer l'étude de la musique; à neuf, il était déjà bon lecteur. Sa jolie voix de soprano le faisait rechercher

dans le monde, et pendant quatre ans il chanta les solos dans la plupart des concerts de société. L'âge de la mue de la voix l'obligea de suspendre cet exercice; il se livra alors à l'étude du violon et acquit beaucoup d'habileté sur cet instrument. Obligé de chercher des ressources dans son talent, il essaya de se faire admettre dans l'orchestre de l'Opéra, mais n'ayant pu réussir dans ce projet, il tourna ses regards vers la scène. Sa voix avait pris le caractère d'un beau baryton qui, dans les cordes élevées, atteignait aux limites des ténors les plus élevés, et qui, dans les sons graves, avait la sonorité d'une basse. Malgré cet avantage il ne put se faire recevoir à l'Opéra, parce qu'on ne lui trouva pas assez de puissance dans l'organe pour le chant, on plutôt pour les cris alors en usage à ce théâtre.

Martin n'eut qu'à s'applaudir du mauvais accueil qu'on lui avait fait à l'Opéra, comme symphoniste et comme chanteur, car il fut la cause première de la direction qu'il prit ensuite dans sa carrière d'artiste, et des succès qu'il obtint sur une autre scène. On donnait en 1788 des concerts à l'hôtel de Bullion, rue Plâtrière, où la musique en vogue était particulièrement empruntée à l'Italie. Quelques morceaux de cette musique chantés par Martin à ces concerts le mirent en réputation parmi les amateurs; lorsque le théâtre de *Monsieur* fut organisé, on le choisit pour y chanter les rôles de baryton. Il y débuta à la fin de l'année 1788, par celui du *Marquis de Tulipano*, opéra de Paisiello traduit en français, et y obtint un succès brillant, dû autant à la beauté de sa voix qu'à la fraîcheur de la musique. Il n'était point acteur; sa gaucherie était même si excessive, qu'on était obligé de lui tracer sur le plancher sa position dans les différentes scènes. Cependant, insensiblement il acquit de l'habitude, et vers la fin de sa carrière théâtrale, il était parvenu sinon à être cité pour la finesse de son jeu, au moins à animer la scène et à

rendre convenablement les rôles dont il était chargé. L'opéra italien, qui jouait dans les premiers temps alternativement avec l'opéra-comique français au théâtre Feydeau, offrait à Martin les plus beaux modèles de chant dans les talens de Viganoni, de Mandini et de M^{me} Morichelli; cette école ne lui fut sans doute pas inutile: cependant il ne paraît pas avoir bien compris le mérite de leur excellente méthode, car il conserva toute sa vie d'assez grands défauts; par exemple, celui d'une vocalisation saccadée de fort mauvais goût qui paraissait plaire beaucoup aux spectateurs habituels de l'Opéra-Comique. Le mérite principal de Martin consistait dans la beauté incomparable de sa voix, la fraîcheur de l'organe, qu'il conserva pendant plus de trente ans, une grande habileté à passer de la voix de poitrine aux sons surlaryngiens, dont il se servait avec beaucoup d'adresse, du feu, de l'animation, enfin, dans une connaissance profonde de la musique et beaucoup d'aplomb dans les morceaux d'ensemble.

Les rôles de *Crispin*, dans *le Nouveau don Quichotte*, et de *Frontin*, dans *les Visilandines*, avaient fondé sa réputation; il faisait la fortune du théâtre Feydeau, et balançait seul les succès de toute l'excellente troupe de l'ancienne Comédie italienne; celle-ci comprit la nécessité de se débarrasser d'une concurrence si redoutable; des efforts furent faits auprès de Martin pour l'engager au théâtre Favart; il finit par accéder aux propositions qui lui étaient faites, et il entra à ce théâtre en 1794. C'est là que secondant Elleviou, M^{me} Saint-Aubin, Chenard et M^{me} Dagon, il forma avec ces excellents acteurs un ensemble parfait qu'on ne reverra plus vraisemblablement à l'Opéra-Comique. *Gulnare*, *Zoraïme* et *Zulnar*, *Maison à Vendre*, *Trente* et *Quarante*, lui fournirent des occasions pour donner à son talent une spécialité qui, dans les arts, fonde toujours les réputations les plus solides; spécialité qui a été longtemps un embar-

ras pour les théâtres de province; car, suivant l'habitude qu'on a dans ces théâtres de désigner les emplois par les noms des acteurs qui les remplissent à Paris, il fallait dans toutes les troupes dramatiques un *Martin*, et ce n'était pas sans peine qu'on parvenait à trouver des voix qui pussent chanter d'une manière passable les rôles établis d'origine par le véritable Martin, de Paris.

A la réunion des troupes d'opéra-comique des théâtres Feydeau et Favart, en 1801, Martin devint sociétaire et membre du comité d'administration de la nouvelle société. Il profita de cette position pour partager, plus tard, avec Elleviou la plus grande partie de la subvention accordée à l'Opéra-Comique par Napoléon. Cet avantage était dû à deux artistes sur qui reposait toute la fortune de ce spectacle. L'influence de Martiu augmenta encore en 1815, après qu'Elleviou se fut retiré du théâtre, car seul il attirait encore le public; seul il procurait à la société d'abondantes recettes. *L'Irato*, *Une Folie*, *Ma tante Aurore*, *Les Confidences*, *Picaros et Diego*, *Gulistan*, *Koulouf*, *Les Maris-Garçons*, *Le Charme de la Voix*, *Jean de Paris*, *Lully et Quinault*, *Le Nouveau Seigneur de village*, *Joconde*, *Jeannot et Colin*, *Le petit Chaperon* et les *Voitures versées*, lui valurent tour à tour de nouveaux succès, et firent admirer longtemps la fraîcheur et la conservation de son organe, autant que les progrès de son talent dans le chant scénique.

Une légère altération commença à se faire apercevoir dans la pureté de la voix de Martin en 1822. Déjà deux ans auparavant, il avait paru vouloir se retirer et n'avait consenti à rester au théâtre que moyennant une gratification de 50,000 francs. Mais dès qu'il crut que son organe ne lui fournirait plus les mêmes moyens d'exécution, il ne voulut pas voir diminuer ses succès, et il prit sa retraite le 51 mars 1825, après avoir chanté pendant trente-cinq ans à la scène. Logé alors dans un des quartiers les plus

éloignés du centre de Paris, il semblait avoir oublié le théâtre de sa gloire, lorsqu'en 1826 le directeur de l'Opéra-Comique l'engagea pour quelques représentations. Plusieurs années de repos avaient rendu à sa voix la souplesse et le moelleux; il étonna encore les artistes par la vigueur de son exécution dans quelques-uns de ses anciens rôles. Cependant il reprit bientôt après ses habitudes de retraite. Huit années s'étaient écoulées depuis lors, et Martin était âgé de soixante-cinq ans, lorsqu'une nouvelle apparition du chanteur émérite fut annoncée en 1854. Il reparut en effet; mais alors les ravages du temps se firent apercevoir, surtout dans les traits rapides et qui exigeaient de l'énergie; cependant il y avait encore beaucoup d'adresse dans la manière de Martin lorsqu'il chantait de la musique d'un caractère doux et élégant. C'est à cette époque que M. Halevy écrivit pour lui *La Vieillesse de Lafleur*, opéra-comique en un acte où il eut encore des éclairs de son ancien talent. Retiré définitivement dans la même année, il ne prit plus de participation à l'art que par les leçons de chant qu'il donnait au Conservatoire. Il avait été appelé à remplir les fonctions de professeur dans cette école en 1825. La fin de son existence s'écoulait paisiblement; mais la mort d'une fille, en 1856, lui causa une vive douleur qui ébranla sa constitution, et qui le conduisit au tombeau en 1857.

Martin avait reçu des leçons de Candeille pour la composition; en 1796 il fit représenter au théâtre Feydeau *Les Oiseaux de mer*, opéra-comique en un acte, qui ne réussit pas. Il a conservé longtemps son talent sur le violon, car il était déjà au théâtre depuis plus de quinze ans lorsqu'il étonna le public et les artistes par la manière dont il exécuta un solo sur cet instrument, dans l'opéra intitulé *Le Concert interrompu*.

MARTIN (CRESCENTIA), née en 1770 à Babenhäusen, en Bavière, où son père

était directeur de la chancellerie. Élevée dans un couvent à Lonsbach, elle y apprit la musique; puis elle reçut des leçons de chant du célèbre Raff, à Munich. Pendant plusieurs années, elle donna des concerts en Suisse, en Hongrie, en Autriche, et particulièrement à Vienne. En 1800 elle embrassa la profession de cantatrice dramatique, et parut sur divers théâtres sous le nom de M^{me} Dorse. De retour à Munich en 1811, elle y débuta au théâtre de la cour; mais déjà elle n'était plus jeune et sa voix avait perdu sa fraîcheur.

MARTIN (ANTOINE), professeur de musique au collège de Saint-Maxent, est né à Rochefort en 1805. Il apprit presque seul le piano, le violon et la clarinette. On connaît sous son nom quelques compositions pour les deux premiers de ces instrumens, entre autres les *Délassemens de l'étude pour le piano*.

MARTINE (...), littérateur français, vivait à Paris vers 1815, et s'est fait connaître par un commentaire sur l'Art poétique d'Horace. Il a aussi publié un livre intitulé : *De la musique dramatique en France, ou des principes d'après lesquels les compositions lyri-dramatiques doivent être jugées; des révolutions successives de l'art en France, de ses progrès et de sa décadence; des compositeurs qui ont travaillé pour nos spectacles lyriques, et de leurs productions restées au théâtre*, Paris, Dentu, 1815, in-8°. Cet écrit, rempli de fausses vues et de préjugés, a pour objet de démontrer que l'ancienne comédie à ariettes et les anciennes formes de l'opéra français étaient préférables aux formes plus musicales de l'opéra moderne.

MARTINELLI (VINCENT), docteur en droit, né à Turin dans la première moitié du dix-huitième siècle, résidait à Londres vers 1750; de là il se rendit à Paris, où il fit insérer plusieurs morceaux dans les écrits périodiques jusqu'en 1762. Il avait travaillé longtemps à une histoire de la musique qu'il n'a point achevée, et dont

il n'a rien paru. On a de lui un recueil intitulé : *Lettere familiari critiche*, Londres, 1758, in-8°. Les lettres 27, 28, 30, 31, 54 et 55 sont relatives à la musique. Il a publié aussi une *Lettre sur la musique italienne*, dans le premier numéro du recueil intitulé : *L'Amateur, ou nouvelles pièces et dissertations françaises et étrangères*, Paris, 1762, in-12.

MARTINELLI (LOUIS), excellent chanteur bouffe italien, commença à se faire connaître vers 1795, et fut bientôt recherché sur les principales scènes de l'Italie. En 1801, il chanta au théâtre de la Scala, à Milan, pendant les saisons de l'automne et de l'hiver. Il vint ensuite à Paris où il chanta avec beaucoup de succès les grands airs bouffes de Cimarosa et de Guglielmi. On le retrouve à Milan en 1807. Après cette époque les renseignemens manquent sur sa personne.

MARTINENGO (JULES-CÉSAR), compositeur, né à Vérone, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut d'abord maître de chapelle à Udine, dans le Frioul, puis fut appelé à remplir les mêmes fonctions à Saint-Marc, de Venise, le 22 août 1609. Il mourut jeune encore dans cette ville, en 1615, et eut pour successeur Claude Monteverde. On connaît sous le nom de Martinengo trois livres de madrigaux à 4, 5 et 6 voix, publiés à Venise; le troisième a paru en 1605. Il est vraisemblable qu'il a laissé en manuscrit de la musique d'église dans les archives de Saint-Marc.

MARTINEZ (JEAN), prêtre espagnol, fut maître de chapelle à l'église cathédrale de Séville, vers le milieu du seizième siècle. Il a fait imprimer un livre qui a pour titre : *Arte de canto Llano puesta y reducida nuevamente en su entera perfeccion segun la pratica* (L'art du plainchant, rétabli dans son entière perfection, selon les règles de la pratique), Séville, 1560, in-8°. Machado (*Bibliot. Lusit.*, t. II, p. 692) cite cet auteur sous le nom de *Martins*, comme un poète portugais, de qui l'on a imprimé un livre intitulé :

Arte do Canto chaô posta e reducida em sua inteira perfeição segundo a practica della muito necessaria para todo o sacerdote, e persoas, que haõ de saber cantar, etc., Coimbre, Manoel de Aranje, 1603, in-8°; seconde édition, Coimbre, Nicolas Carvalho, 1612, in-8°; 3^e *idem*, revue et augmentée par Antoine Cordeyro, Coimbre, 1625. L'identité de personne et d'ouvrage est évidente; il est vraisemblable que le livre portugais n'est qu'une traduction de l'espagnol, et que l'existence de celui-ci, antérieure à l'autre de plus de quarante ans, est réelle.

MARTINEZ (MARIANNE), femme d'un mérite distingué dans la musique, a passé pour la nièce de Métastase. D'autres disent qu'elle était la fille d'un ami du grand poète, et qu'elle naquit à Vienne dans la maison même de celui-ci, vers 1745, ou un peu plus tard. Mais Scoppa, auteur de l'excellent livre intitulé *Les vrais principes de la versification*, rapporte à ce sujet une anecdote qui paraît mieux s'accorder avec l'origine mystérieuse de cette virtuose. Il assure que M^{lle} Martinez était fille d'un jardinier de Vienne, et que Métastase l'ayant rencontrée toute petite dans les rues, chantant d'un air vif et spirituel des chansons avec une jolie voix, l'arrêta, l'interrogea, et la demanda à ses parens pour faire son éducation; que ceux-ci acceptèrent ses propositions, et que l'enfant fut depuis lors la compagne inséparable du poète de la cour d'Autriche. Quoi qu'il en soit, Métastase tint toutes ses promesses et ne négligea rien pour donner à la jeune fille une éducation tout artistique. M^{lle} Martinez eut le bonheur de recevoir de Haydn, jusque-là peu connu, des leçons de musique et de clavecin, et Porpora lui enseigna l'art du chant et la composition. Ses progrès furent rapides. Claveciniste d'un talent élégant et gracieux; cantatrice suave et d'une expression aussi vraie que pénétrante; compositeur doné d'une vigueur de conception et d'un savoir très-étendu, elle réunissait

en elle seule les qualités de plusieurs artistes distingués. Burney, qui l'entendit à Vienne en 1772, en parle avec admiration.

Il paraît que Métastase l'avait fait héritière de ce qu'il possédait, car en 1796 elle vivait à Vienne dans l'aisance. Les samedis de chaque semaine elle donnait chez elle des concerts dont l'entrée était ouverte à tous les étrangers. Elle avait aussi institué une école de chant où elle a formé de bons élèves. Burney cite avec éloge de sa composition des sonates de piano, beaucoup de chants italiens sur des poésies de Métastase, un *Miserere* à quatre voix, plusieurs psaumes italiens sur des traductions de Métastase, à 4 et à 8 voix, avec orchestre; et l'abbé Gerbert a tenu entre ses mains une messe et un oratorio écrits par elle. M. l'abbé Santini possède le psaume 41^e à 4 voix et orchestre, de sa composition.

MARTINI (JACQUES), professeur de philosophie à l'université de Wittenberg, au commencement du dix-septième siècle, a publié des recherches sur beaucoup de questions philosophiques et politiques, sous ce titre : *Centuria questionum illustrarum philosophicarum*, Wittenberg, 1609-1610, in-4°. Dans la cinquième centurie, il examine ces questions : *An vocalis et instrumentalis Musica omni ætati conveniat? Musica ad quid conducat?*

MARTINI (CHRISTOPHE), musicien hollandais, vivait vers le milieu du dix-septième siècle. On a de lui un livre intitulé : *Handboek van den waren loop der Toonen* (Manuel du véritable enchaînement des tons), Amsterdam, 1641, in-4°.

MARTINI (ADAM-SIGISMOND), chantre à Giessen, vers la fin du dix-septième siècle, fut ensuite appelé à Hambourg en la même qualité. Il a fait imprimer un traité élémentaire de musique qui a pour titre : *Gründliche und leichte Unterweisung, wie man nach Anleitung des deutschen Alphabets die ganze Wissenschaft der*

heutigen Vocalmusik fassen kann (Méthode naturelle et facile pour apprendre la musique vocale d'après l'alphabet allemand, etc.), Giessen, 1700, in-8°.

MARTINI (MARTIN), religieux franciscain, né en Bavière, vécut dans la première partie du dix-huitième siècle. On a de sa composition : 1^o 62 motets à une et deux voix, pour toutes les fêtes de l'année, avec deux violons et basse continue, Augsburg, Lotter. 2^o Vêpres à quatre voix pour les fêtes de la Vierge et des apôtres, *ibid.* 5^o Litanies et *Salve Regina* avec acc. de deux violons et basse continue, *ib.*, 1717.

MARTINI (GEORGE-HENRI), né en 1722 à Tanneberg, en Misnie, fut professeur d'éloquence à Ratisbonne, puis à Altenbourg, où il est mort le 23 décembre 1794. Au nombre de ses ouvrages, on trouve deux dissertations relatives à l'histoire de la musique. La première a pour titre : *Versuch von den musikalischen Wettstreiten der Alten* (Des luttes musicales des anciens). On trouve ce morceau dans la Nouvelle bibliothèque des sciences et beaux-arts (*Neuen Bibl. der Schönen Wissensch. und Freyen-künste*), t. 7, pages 1-57, et 205-251. Miller l'a aussi insérée dans la troisième année de ses notices, p. 150-221. La seconde dissertation de Martini est intitulée : *Beweis, dass der neueren Urtheile über die Tonkunst der Alten nie zulezentlich and entscheidend sein können* (Démonstration que les jugemens des modernes sur la musique des anciens ne peuvent jamais être décisifs), Ratisbonne, 1764, in-4° de 12 pages.

MARTINI (...), facteur d'orgues et de clavecins à Friederichstadt, près de Dresde, naquit vraisemblablement dans les dernières années du dix-septième siècle, et vivait encore en 1740. Il a construit quelques bons instrumens dans les églises de la Saxe, et a eu de la réputation pour ses clavecins.

MARTINI (le P. JEAN-BAPTISTE), religieux cordelier, a été le musicien le plus erudit du dix-huitième siècle. Il naquit à

Bologne, le 25 avril 1706. Son père, Antoine-Marie Martini, violoniste qui faisait partie d'une troupe de musiciens appelés *I Fratelli*, lui enseigna les élémens de la musique, et lui mit en main l'archet, lorsqu'il était encore dans sa première enfance. Ses progrès furent si rapides, que son maître n'eut bientôt plus rien à lui apprendre, et qu'on fut obligé de lui en chercher un plus savant et plus habile. Confié d'abord aux soins du P. Predieri (*voyez ce nom*), pour le chant et le clavecin, il prit ensuite des leçons de contrepoint chez Antoine Ricciari, soprano-niste né à Vicence, et savant compositeur. Destiné à l'état ecclésiastique, Martini fit ses études morales et religieuses sous la direction des Pères de l'oratoire de Saint-Philippe de Néri. Fort jeune encore, il prit la résolution d'entrer dans un cloître, et ce fut l'ordre des grands cordeliers qu'il choisit. Il prit l'habit de cet ordre dans le convent de Bologne, en 1721, fut envoyé à Lago pour y faire son noviciat, et fit sa profession le 11 septembre de l'année 1722. De retour dans sa ville natale, il s'y livra avec ardeur à l'étude de la philosophie, et acquit des connaissances si étendues dans la musique théorique et pratique, que la place de maître de chapelle de l'église Saint-François lui fut confiée en 1725, quoiqu'il ne fût âgé que de dix-neuf ans. Ses liaisons d'amitié avec Jacques Perti, maître de chapelle de Saint-Pétrone, n'eurent pas une médiocre influence sur ses travaux ; les conseils de ce maître lui furent particulièrement utiles pour ses compositions religieuses. Dans le même temps, il étudiait aussi les mathématiques sous la direction de Zanotti, médecin et géomètre d'un grand mérite, et la lecture des traités anciens et modernes sur la musique remplissait une grande partie du temps qu'il n'employait pas à composer. Sa collection de livres, de manuscrits précieux et de musique de tout genre, composait la bibliothèque la plus nombreuse qu'un musicien eût jamais ras-

semblée : plus de cinquante années de recherches et de dépenses considérables avaient été nécessaires pour parvenir à ce résultat. Beaucoup de personnes de distinction, qui avaient été ses élèves, avaient pris plaisir à enrichir sa collection de tout ce qu'elles avaient trouvé de rare et de curieux ; et plusieurs princes étrangers avaient contribué par leurs dons à augmenter toutes ces richesses. On assure même que le célèbre Farinelli lui fournit les moyens de faire d'importantes acquisitions qui n'étaient point à la portée de ses ressources personnelles. On lit dans le Lexique des musiciens de Gerber que Bottrigari, ami du P. Martini, lui avait légué sa riche bibliothèque de musique ; Choron et Fayolle, la *Biographie universelle* et le Dictionnaire historique des musiciens publié à Londres, en 1824, n'ont pas manqué de répéter ce fait, dont la fausseté est pourtant évidente ; car le maître de chapelle de Saint-François ne naquit qu'en 1706, et Bottrigari était mort 94 ans auparavant. Au surplus il paraît certain que, par des circonstances inconnues, les livres et les manuscrits de ce dernier devinrent plus tard la propriété de Martini.

Ce maître avait ouvert à Bologne une école de composition où plusieurs musiciens devenus célèbres se formèrent. Parmi ses meilleurs élèves on remarque le P. Paolucci, maître de chapelle à Venise, et auteur du livre intitulé *Arte pratica di contrappunto* ; le P. Sabbatini, de Padoue, qui, plus tard, étudia la doctrine de Valotti ; Rutini, de Florence ; Zanetti, fils du médecin et maître de chapelle de Saint-Pétrone ; Sarti ; l'abbé Ottani, qui mourut maître de chapelle à Turin, et l'abbé Stanislas Mattéi qui ne quitta jamais son maître, et qui lui succéda dans la direction de son école. Partisan déclaré des traditions de l'ancienne école romaine ; admirateur sincère des grands musiciens qu'elle avait produits, Martini s'attacha particulièrement à propager les doctrines qui avaient fourni de si beaux résultats,

et à donner à ses élèves de la pureté de style et une manière élégante de faire chanter les parties. L'excellence de sa méthode pratique, et le mérite de ses élèves donnèrent à son école une renommée européenne. Les plus célèbres musiciens se faisaient honneur de recevoir des conseils du franciscain de Bologne, et presque toujours il dissipa leurs doutes sur les questions qu'ils lui soumettaient.

La renommée dont il jouissait le fit souvent prendre pour arbitre dans des discussions élevées sur différens points de l'art et de la science, et pour juge dans des concours. C'est ainsi qu'il fut prié de prononcer un jugement entre le P. Fritelli, maître de chapelle de l'église cathédrale de Sienne, qui enseignait le solfège d'après la méthode moderne, rejetant les nuances, et le P. Prevedi, autre savant musicien, qui attaquait cette innovation, admise alors en France, en Espagne, et dans les Pays-Bas. C'est ainsi également que Flavio Chigi, de Sienne, l'invita, en 1745, à donner son avis sur le nouveau système de solmisation qu'il voulait mettre en usage. Appelé à juger le concours ouvert pour la place de maître de chapelle à Sainte-Marie della Scala, à Milan, il se prononça en faveur de Fioroni, et ramena à son avis les autres juges qui, déjà, avaient fait choix de Palladino. Après la mort de Fioroni, ce fut encore le P. Martini qu'on chargea de désigner son successeur. Grégoire Ballabene, après avoir écrit sa fameuse messe à quarante-huit voix réelles, la soumit à l'approbation de ce maître, qui a écrit sur ce sujet une dissertation spéciale.

Le P. Martini fut quelquefois engagé dans des discussions de doctrine ou d'application pratique de ses principes : il y porta toujours autant de politesse que de savoir. Il n'était âgé que de vingt-six ans lorsque la première polémique de cette espèce fut soulevée, à l'occasion d'un canon énigmatique à trois parties, de Jean Animuccia, qui se trouvait à la maîtrise

de la cathédrale de Lorette. Les deux premières parties de ce canon sont régulières, mais la troisième, où le maître n'avait point mis de clef, a une étendue de deux octaves, et ne pouvait être résolue qu'au moyen des deux clefs d'*ut* (troisième ligne) et de *fa* (quatrième ligne). Le P. Martini envoya sa résolution au vieux Redi, maître de chapelle de l'église cathédrale de Lorette, qui, n'ayant jamais vu de partie vocale écrite avec deux clefs, déclara la résolution mauvaise, et en fit une autre qui était fautive. Martini envoya les deux résolutions du problème à Pitoni, maître de Saint-Pierre du Vatican, et à Pacchioni, de Modène, et ces savants musiciens approuvèrent le travail de Martini et rejetèrent celui de Redi. Le vieux maître, qui ne voulait pas être vaincu par un jeune homme, fit une amère critique de la décision des juges; mais le P. Martini termina la discussion par une savante dissertation, datée du 24 octobre 1755, où il prouvait par des exemples pris dans les œuvres de Soriano, de Festa, de J.-M. Nanini, et d'autres maîtres du seizième siècle, qu'on a quelquefois écrit des parties vocales sur deux clefs différentes. On trouve une relation de cette discussion dans un manuscrit de la bibliothèque de la maison Corsini, à Rome, intitulé *Controversia fra il P. M. F. Gio. Battista Martini, ed il Sig. D. Tommaso Redi, da Siena, maestro di capp. di Loreto*.

Eximeno avait attaqué la science des combinaisons harmoniques et du contrepoint dans son livre *Dell' origine della musica*; Martini défendit la science qu'il enseignait dans son Essai fondamental pratique de contrepoint fugué, et cette réponse provoqua une réplique du jésuite espagnol (voy. EXIMENO). Saverio Mattei, Manfredini (voy. ces noms), et quelques autres attaquèrent aussi le savant professeur de Bologne, considérant sa science comme surannée, et ses compositions comme dépourvues de génie; mais il ne

leur répondit pas, et son prudent silence fit tomber les hostilités dans l'oubli.

La simplicité, la douceur et la modestie composaient le caractère du P. Martini. Son obligeance et son empressement à satisfaire à toutes les questions qui lui étaient adressées concernant la théorie ou l'histoire de l'art; le soin qu'il mettait à éviter ce qui pouvait blesser l'amour-propre des autres musiciens, et le bienveillant accueil qu'il faisait à ceux qui le visitaient, l'avaient rendu l'objet de la vénération et de l'estime universelle. Il entretenait une correspondance avec beaucoup de savans, de princes et de personnalités de distinction qui lui témoignaient de l'attachement ou de la déférence. Le roi de Prusse, Frédéric II, à qui il avait envoyé son Histoire de la musique, lui écrivit une lettre de remerciemens, et lui fit présent d'une tabatière ornée de son portrait et enrichie de brillans. L'électeur palatin, la princesse de Saxe Marie-Antoinette, Frédéric-Guillaume, prince héréditaire de Prusse, et le pape Clément XIV lui écrivaient aussi et lui faisaient de riches présens. Peu d'étrangers visitaient Bologne sans l'aller voir, et sans admirer son profond savoir et les richesses scientifiques qu'il avait rassemblées autour de lui. Un grand désordre régnait dans sa cellule, et dans les chambres qu'il avait remplies de musique et de livres. On trouvait ces objets empilés sur son clavecin, sur sa table, les chaises et le parquet, et ce n'était pas sans peine qu'il parvenait à offrir un siège à ceux qui allaient le voir. Cette immense collection d'objets d'art et de science inspirait à tous les étrangers autant d'étonnement que d'intérêt. « Dans mes voyages, dit Burney (*The present state of Music in France and Italy*, p. 205), j'avais souvent étonné des libraires du continent avec la liste de mes livres sur la musique; mais à mon tour j'éprouvai la plus grande surprise en voyant la collection du P. Martini. Il a une chambre pleine de traités

« manuscrits ; deux autres sont remplies
 « de livres imprimés , et une quatrième
 « est encombrée de musique pratique, tant
 « imprimée que manuscrite. Le nombre
 « de ses livres s'élève à dix-sept mille
 « volumes ¹, et il en reçoit encore de
 « toutes les parties du monde. »

Dans les dernières années de sa vie, le P. Martini fut tourmenté par un asthme, par une maladie de la vessie, et par une plaie douloureuse à la jambe. Sa sérénité n'en fut jamais altérée, ses travaux ne se ralentirent point, et jusqu'au dernier moment il s'occupa de recherches pour la publication du quatrième volume de son Histoire de la musique, qu'il n'eut pas le temps d'achever. Son élève, le P. Stanislas Mattei, lui donna des soins jusqu'à ses derniers momens, et reçut son dernier soupir le 4 août 1784. Martini était parvenu à l'âge de 78 ans. De magnifiques funérailles lui furent faites, et l'on y exécuta une messe de requiem composée par Zanotti. Le 2 décembre suivant, les membres de l'académie philharmonique, réunis aux élèves de l'illustre maître, firent faire un service funèbre dans l'église des chanoines de Lateran de Saint-Jean *in monte*, où l'on y chanta une messe composée par treize maîtres de chapelle, membres de l'académie. Après la messe, l'évêque Volpi, académicien philharmonique, prononça l'éloge de Martini en langue latine ; on distribua ensuite aux assistans plusieurs compositions poétiques dont le célèbre historien de la musique était l'objet, et deux éloges en style lapidaire par le P. Louis Tomini, moine franciscain. Le 14 décembre de la même année, l'ouverture des écoles publiques des PP. Barnabites de Sainte-Lucie fut faite par le P. Pedrazzini, professeur d'humanités, avec un discours dont l'éloge du P. Martini était le sujet, et le 1^{er} janvier 1785 un autre éloge de ce maître fut prononcé

dans une séance des académiciens *Fervidi*. Le P. Pacciaudi avait fait insérer dans le n^o XX de son *Autologia*, publié à Rome en 1784, une longue épitaphe du même, et le P. Guillaume Della Valle avait récité le 24 novembre de la même année une élégante oraison funèbre dans le service solennel qui avait été fait à l'église des SS. Apôtres à Rome : ce morceau fut inséré dans le *Giornale de' Letterati di Pisa* (ann. 1785, t. 57, p. 279 et suiv.). Le même P. Della Valle publia aussi dans l'*Autologia* (Rome 1784 et 1785) une analyse de l'Histoire de la musique du P. Martini. Enfin, il fit paraître l'année d'après des Mémoires historiques de Martini, où il réunit son analyse de l'Histoire de la musique, et beaucoup de lettres de ce savant homme ou relatives à lui. Son portrait fut gravé plusieurs fois, et Tadolini frappa une médaille qui offre d'un côté son effigie, et de l'autre des instrumens de musique, avec ces mots pour exergue : *Fama super æthera notus MDCCCLXXXIII*. C'est par ces honneurs multipliés que l'Italie témoigna ses regrets de la perte d'un si célèbre musicien.

Le P. Martini a composé pour l'église des messes et des motets dont la plupart sont dans l'ancien style appelé *osservato*. Ses productions en ce genre sont : 1^o *Beatus vir*, à quatre voix. 2^o *Idem*, à huit. 3^o Le psaume *Dixit* à 4 voix. 4^o *Magnificat*, à 4 voix. 5^o *Beatus vir*, à 8 avec orgue. 6^o *Lætatus sum*, à 4 voix. 7^o *Memento, Domine*, à 4. 8^o *Domine probasti*. 9^o *In exitu Israel*, à 4. 10^o *Miserere*, à 8 voix. 11^o Messes à quatre avec orchestre. Tous ces ouvrages sont en manuscrit. On a imprimé les compositions suivantes : 12^o *Litanie atque antiphonæ finales B. Virginis Mariæ 4 vocibus cum organo, et instrum. ad libitum*. *Bononiæ apud Lelium a Volpe*, 1734, in-4^o, op. 1. 13^o *Sonate d'intavolatura per l'organo*

¹ Il faut entendre ici par les paroles de Burney non-seulement les traités de musique manuscrits et imprimés, mais toute la musique pratique ; car il n'existe

pas même aujourd'hui un nombre assez considérable de traités de musique pour en former une collection de 17,000 volumes.

e cembalo, opera 2^a, Bologna, per il Volpe. Ces sonates ont été gravées à l'eau forte par Martini lui-même. Il en a été fait une deuxième édition publiée chez Le Cène, à Amsterdam, 1758, in-folio. 14^e *Sonate per l'organo ed il cembalo di F. Gio. Battista Martini, minor conventuale*, etc., Bologna, per Lelio della Volpe, 1747, op. 5^a. Ces sonates, d'un style original et fort difficile, sont estimées comme des conceptions d'un ordre très-distingué. 15^e *Duetti da Camera a diversi voci*, Bologna, per Lelio della Volpe, 1763, op. 4^a. On connaît aussi en manuscrit du P. Martini : 16^e Douze concertos pour clavecin avec violon et violoncelle.

Quoique les compositions de Martini soient dignes d'un maître de si grand mérite, c'est surtout comme musicien érudit et comme écrivain sur la musique qu'il s'est fait la réputation européenne qui est encore attachée à son nom. Son ouvrage le plus considérable a pour titre : 17^e *Storia della musica. Tomo 1^o*, Bologna, 1757, per Lelio della Volpe. Tom. 2, *ibid.*, 1770. Tom. 3, 1781, in-4^o. Il a été tiré quelques exemplaires de cet ouvrage en format in-folio, encadré de vignettes en bois : ces exemplaires sont très-rares. Une rare érudition, une lecture immense, se font remarquer dans ce livre, fruit du travail le plus laborieux ; mais on ne peut nier que l'esprit de critique et la philosophie de la science y manquent absolument, et que le plan est défectueux. Quoique Martini avoue dans sa préface (p. 5) que l'on manque de monumens et de descriptions suffisantes pour la musique des premiers âges du monde, il ne s'attache pas moins à traiter en dix chapitres du premier volume de son Histoire : 1^o De la musique depuis la création d'Adam jusqu'au déluge ; 2^o depuis le déluge jusqu'à Moïse ; 3^o depuis la naissance de ce législateur des Hébreux jusqu'à sa mort ; 4^o depuis la mort de Moïse jusqu'au règne de David ; 5^o depuis ce règne jusqu'à celui de Salomon ; 6^o depuis la fon-

dation du temple jusqu'à sa destruction ; 7^o de la musique des Hébreux dans les repas, les funérailles et les vendanges ; 8^o de la musique des Chaldéens et des autres peuples orientaux ; 9^o de la musique des Égyptiens. Trois dissertations viennent ensuite remplir le reste du volume, et n'occupent pas moins de 360 pages où Martini examine quel est le chant naturel aux hommes, de quel chant les anciens firent usage, et quels furent le chant et les instrumens dont les Hébreux se servaient dans le temple. Une multitude de choses curieuses, de citations pleines d'intérêt et de rapprochemens utiles sont confondus, dans ces bizarres recherches, au milieu de divagations interminables qui rendent la lecture du livre de Martini fatigante, ou plutôt impossible ; car je ne crois pas qu'il y ait de courage humain capable d'affronter la lecture d'un tel ouvrage ; mais le musicien studieux le consultera toujours avec fruit. Les deuxième et troisième volumes, traités de la même manière, sont entièrement remplis par des recherches sur la musique des Grecs, ou par des objets qui s'y rapportent d'une manière plus ou moins indirecte. Au commencement et à la fin des chapitres de tout l'ouvrage, le P. Martini a fait graver des canons énigmatiques, parmi lesquels on en trouve de fort difficiles. M. Cherubini les a tous résolus, et en a formé un recueil fort curieux. Le quatrième volume devait renfermer des recherches sur la musique du moyen âge jusqu'au onzième siècle. On voit dans un fragment d'une lettre qu'il écrivait au P. Sabbatini, le 12 mars 1785 (*Memor. stor. del S. G. B. Martini*, p. 129) qu'il se proposait d'y examiner surtout le mérite des travaux de Guido d'Arezzo. Il y parle de la nécessité de rechercher toutes les copies qu'il pourra se procurer des ouvrages de ce moine célèbre, quoique, suivant le témoignage de Burney (*The present state of music in France and Italy*, p. 202) il eût déjà en 1771 dix copies du Micro-

logue dans sa bibliothèque. L'abbé Mattei, à qui les matériaux préparés par Martini avaient été confiés, n'a pas publié ce volume.

Après l'Histoire de la musique, l'ouvrage le plus considérable du P. Martini est celui qui a pour titre : *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrapunto*, in Bologna, 1774-1775, per Lelio della Volpe, 2 vol. in-4°. Le premier volume est relatif au contrepoint sur le plain-chant, le second, au contrepoint fugué. De courts élémens de contrepoint précèdent dans la première partie les exemples tirés des œuvres des maîtres célèbres de l'ancienne école, tels que Palestrina, C. Porta, Morales, J. Animuccia et autres qui, suivant le titre (*Esemplare*), remplissent cet ouvrage. Après avoir expliqué la nature et la constitution de chacun des tons du plain-chant, le P. Martini montre par des morceaux extraits des œuvres de ces maîtres la manière dont ils doivent être traités dans le contrepoint; et il accompagne ces exemples de notes non-seulement remarquables par l'érudition, mais où brille le mérite d'une parfaite connaissance pratique de l'art d'écrire. Ce mérite ne me semble pas avoir été apprécié à sa juste valeur par quelques critiques français. Ces critiques ont fait preuve de beaucoup de légèreté lorsqu'ils ont reproché à Martini d'avoir basé son ouvrage sur une tonalité qui n'est plus en usage : il suffisait, pour mettre le savant maître à l'abri de ce reproche, de lire le titre du premier volume de son livre; ce titre dit clairement l'objet que l'auteur s'est proposé : *Essai fondamental pratique de contrepoint sur le plain-chant*. Le but qu'il s'est proposé est d'autant mieux atteint, que les exemples choisis par Martini sont tous excellens, et qu'il ne pouvait offrir aux jeunes musiciens de meilleurs modèles pour le style dont il s'agit. On a dit aussi que les pièces fuguées du second volume sont plutôt des *ricercari* que de véritables fugues, et que la plupart de ces

pièces étant écrites aussi dans la tonalité du plain-chant sont aussi peu utiles que celles du premier volume. Ces reproches ne me semblent pas mieux fondés que les autres; car Martini n'annonce point dans le titre de cette partie de son ouvrage qu'il se propose de faire un traité de la fugue suivant les formes modernes, mais une analyse scientifique d'un certain nombre de pièces en contrepoint fugué de l'ancien style. L'erreur fondamentale des critiques consiste à avoir voulu transformer le livre du P. Martini en un traité de composition auquel il n'avait point pensé.

Les autres productions imprimées de ce savant maître sont : 1° *Ragioni di F. G. B. Martini sopra la risoluzione del canone di Giovanni Animuccia contro le opposizioni fattegli dal signor D. Tommaso Redi*, etc., in-4°, daté du 24 octobre 1755, mais sans nom de lieu. 2° *Attestati in difesa del sig. D. Jacopo Antonio Arrighi, maestro di capella della cattedrale di Cremona*. In Bologna, per Lelio della Volpe, 1746, in-4°. 3° *Giudizio di un nuovo sistema di solfeggio dal signor Flavio Chigi Sanese*, 1746, in-4°, sans nom de lieu. 4° *Giudizio di Apollo contro D. Andrea Menini da Udine, ch'ebbe l'ardire di manomettere il famoso Adoramus te del celebre Giacomo Perti*, Naples, Cesari, 1761, in-4°. 5° *Lettera del padre maestro Gio. Battista Martini all'abate Gio. Battista Passeri da Pesaro*, etc., imprimée dans le deuxième volume des œuvres de J.-B. Doni. 6° *Onomasticum seu synopsis musicarum græcarum atque obscuriorum vocum, cum earum interpretatione ex operibus Joan. Baptistæ Doni*. Dans le même volume, p. 268-276. 7° *Compendio della Teoria de' numeri per uso del musico da Gio. Battista Martini min. convent.*, 1769, sans nom de lieu ni d'imprimeur. 8° *De usu progressionis geometricæ in musica* (dans le 5° volume des Mémoires de l'Institut des sciences de Bologne, 2° partie, p. 372).

9^o *Regole per gli organisti per accompagnare il canto fermo*, Bologne, per Lelio della Volpe, sans date, in-folio, gravé. 10^o *Approvazione ragionata del Chiric e Gloria a 4, 8 voci reali dal Ch. signor Gregorio Ballabene Romano*, Bologne, Lelio della Volpe, in-4^o, sans date. Le père Martini a laissé en manuscrit, outre une très-grande quantité de matériaux pour la continuation de son Histoire de la musique : 11^o *Giudizio ragionato sopra il concorso di vari maestri alla capella imperiale de S. Maria della Scala in Milano*. 12^o *Giudizio nel concorso della cappella del Duomo di Milano*. 13^o *Sentimento sopra una Salve Regina del sig. G. Andrea Fioroni*. 14^o *Ragioni esposte in confirmazione degli attestati prodotti all' accademia Filarmonica di Bologna in difesa del sig. D. Jacopo Arrighi, maestro di cappella di Cremona*. 15^o Correspondance littéraire avec plusieurs savans concernant diverses questions relatives à la musique.

On peut consulter sur la personne du P. Martini et sur ses travaux : 1^o *Notizie degli Scrittori Bolognesi*, par Fantuzzi, t. 5, p. 542-555. 2^o *Elogio del Padre Giambattista Martini, minore conventuale*, par le P. Della Valle, Bologne, 1784, in-8^o; on trouve aussi cet éloge dans l'*Antologia Romana*, tom. XI, dans le *Giornale de' Letterati di Pisa*, 1785, tome 57, page 279-305, et il y en a une traduction allemande insérée dans la Correspondance musicale de Spire, 1791. pag. 217 et suiv. 3^o *Memorie storiche del P. M. Giov. Battista Martini*, etc., par le même, Naples, 1785, Simoni, in-8^o. 4^o *Orazione in lode del P. M. Giambattista Martini, recitata nella solenne academia de' Fervidi l'ultimo giorno dell'anno 1784*, par Moreschi, Bologne, 1786, in-8^o. 5^o *Elogio di Gio. Battista Martini letto nella grande aula del Liceo armonico, nella solenne distribuzione de' premi musicali l'anno 1809*, par Gandolfo, docteur en médecine,

Bologne, chez les frères Masi, 1813, in-8^o de 23 pages.

MARTINI (JEAN-PAUL-ÉGIDE), dont le nom véritable était *Schwartzendorf*, naquit le 1^{er} septembre 1741, à Freistadt, dans le Haut-Palatinat. Il apprit de bonne heure le latin et la musique; ses progrès dans cet art furent assez rapides pour qu'il fût employé comme organiste, à l'âge de dix ans, au séminaire des jésuites de Neubourg sur le Danube, où il était allé achever ses études. En 1758, il se rendit à l'université de Fribourg en Brisgau, pour y faire un cours de philosophie. Pendant son séjour en cette ville, il remplit les fonctions d'organiste au couvent des Franciscains. Ses études terminées, il retourna à Freistadt; mais des désagréments qu'il éprouva dans la maison de son père, nouvellement remarié, le firent retourner à Fribourg, décidé à voyager et à chercher des ressources dans ses connaissances en musique. Incertain de la route qu'il devait suivre, il monta sur un clocher et jeta dans l'air une plume dont il examina la direction; le vent l'ayant poussée vers la porte de France, ce fut par là qu'il sortit, et sans argent, il s'achemina vers Nancy, s'arrêtant le soir dans des couvens où son costume d'étudiant lui faisait trouver un gîte confortable. Arrivé dans la capitale de la Lorraine en 1760, sans savoir un mot de français, et dénué de toute ressource, il éprouva d'abord d'assez grands embarras; mais quelques connaissances élémentaires qu'il possédait sur la facture des orgnes le firent accueillir chez le facteur Dupont, qui le logea et lui procura les moyens de se faire connaître. Son premier soin fut de se livrer à l'étude de la langue française, et par le conseil de son protecteur il changea son nom de famille, dont la prononciation paraissait difficile en France, contre celui de *Martini*. Longtemps il ne fut connu des musiciens que sous le nom de *Martini il Tedesco* (Martini l'Allemand), et ses premières compositions furent gravées sous ce

nom. Son instruction dans l'harmonie et le contrepoint avait été négligée ; il profita du loisir dont il jouissait dans le commencement de son séjour à Nancy pour se livrer à la lecture de quelques traités de ces sciences et de plusieurs partitions de grands maîtres où il puisa tout son savoir. Quelques compositions légères le firent connaître à la cour de Stanislas et le mirent en crédit. Ce prince, qui goûtait sa musique, lui donna un emploi dans sa maison. Martini profita de sa nouvelle position pour se marier ; mais en 1764 le prince mourut, et le jeune musicien s'éloigna de Nancy pour aller se fixer à Paris. Il arriva dans cette ville au moment où un concours venait d'être ouvert pour la composition d'une marche à l'usage du régiment des gardes suisses. Aussitôt il se mit à l'ouvrage ; sa marche fut exécutée à la parade dans la cour du château de Versailles, et le prix lui fut adjugé par le duc de Choiseul, qui le prit sous sa protection. Un des premiers effets de la faveur de ce ministre fut de faire nommer Martini officier à la suite du régiment des lussards de Chamboran, ce qui lui assurait les honneurs et les avantages du service militaire, sans l'obliger à aucune fonction, et lui laissait la liberté de se livrer à ses travaux de compositeur. Il en profita pour écrire une très-grande quantité de morceaux de musique militaire où il introduisit le goût allemand jusqu'alors inconnu en France. Il publia aussi à cette époque des symphonies, des quatuors de violon et de piano, des trios, et d'autres morceaux de musique instrumentale. En 1771, son premier opéra, intitulé : *l'Amoureux de quinze ans*, fut représenté au théâtre italien, et y obtint un succès d'enthousiasme. Martini se retira alors du service militaire, et entra chez le prince de Condé, en qualité de directeur de sa musique. Quelques années après il eut le même titre chez le comte d'Artois, et peu de temps avant la révolution, il acheta la survivance de la charge de surintendant

de la musique du roi, pour le prix de seize mille francs. A l'époque où le théâtre Feydeau fut ouvert sous le nom de *Théâtre de Monsieur*, pour la réunion de l'opéra bouffe italien et de l'opéra-comique français, Martini fut chargé de la direction de la musique ; mais après les événemens du 10 août 1792, il perdit cet emploi avec ses autres charges et les pensions qu'il tenait de la cour. Persuadé que son attachement à la famille royale le mettrait en butte à des persécutions, il sortit secrètement de Paris et se rendit à Lyon où il publia dans la même année sa *Mélopée*, dont il avait emprunté la plus grande partie au traité du chant de Miller. Cependant convaincu bientôt qu'on ne songeait point à l'inquiéter, il revint à Paris, écrivit la musique de quelques chants patriotiques, et acheva son opéra de *Sapho*, qui fut représenté en 1794. Quatre ans après il reçut sa nomination à l'emploi de membre du comité d'instruction du Conservatoire de musique, et d'inspecteur de cette école. Compris ensuite dans la réforme de l'an X, il conserva pendant le reste de sa vie un sentiment de haine et de colère contre ceux qu'il considérait comme auteurs de sa disgrâce ; particulièrement contre Méhul et Catel.

Après la restauration, Martini fit valoir les droits que lui donnait à la place de surintendant de la musique du roi l'acquisition qu'il avait faite, avant la révolution, de la survivance de cette place, et elle lui fut accordée le 10 mai 1814. Le 21 janvier 1816, il fit exécuter à Saint-Denis une messe de *requiem* qu'il avait composée pour l'anniversaire de la mort de Louis XVI ; quelques jours après le roi lui accorda, en récompense de cet ouvrage, le grand cordon de l'ordre de Saint-Michel ; mais il ne profita pas longtemps de cet honneur, car il mourut le 10 février suivant, à l'âge de soixante-quinze ans et quelques mois.

Martini était né avec du talent : *l'Amoureux de quinze ans*, *le Droit du Sei-*

gneur, et la *Bataille d'Ivry*, renferment des morceaux d'une naïveté charmante. Ses mélodies étaient expressives et dramatiques; ses romances, qui ont précédé celles de Garat et de Boieldieu, peuvent être considérées comme des modèles en leur genre, et l'on citera toujours celle qu'il a écrite sur les paroles : *Plaisir d'amour ne dure qu'un moment*, comme un chef-d'œuvre de grâce et de douce mélancolie. La musique d'église de Martini a eu beaucoup de renommée; mais elle a été trop vantée : son caractère est plus brillant que religieux; d'ailleurs, elle manque de simplicité et de netteté dans l'harmonie. Martini avait beaucoup lu de traités de composition publiés en Allemagne; mais sa première éducation musicale avait été négligée, et les anciens maîtres italiens, modèles admirables pour la pureté de style, lui étaient à peu près inconnus. Je me souviens que lorsque j'étudiais l'harmonie au Conservatoire de Paris, sous la direction de Rey, Martini vint inspecter sa classe, et qu'il corrigea une leçon que je lui présentai. Je lui fis remarquer que dans un endroit sa correction n'était pas bonne parce qu'elle donnait lieu à une succession de quintes directes entre l'alto et le second violon. « Dans le cas dont il s'agit, on peut faire des quintes consécutives (me dit-il). — Pourquoi sont-elles permises? — Je vous dis que dans ce cas on peut les faire. — Je vous crois, monsieur; mais je désire savoir le motif de cette exception. — Vous êtes bien curieux! » A ce mot, dont le ridicule n'a pas besoin d'être commenté, tous les élèves partirent d'un éclat de rire, et la grave figure de notre professeur même se dérida. Depuis ce temps, chaque fois que je rencontrai Martini, il me lança des regards pleins de courroux. Au surplus, il aurait été difficile de deviner, à la brusquerie, à la dureté de ses manières et au despotisme qu'il affectait avec ses subordonnés, l'auteur d'une multitude de mélodies empreintes de la plus douce sensibilité.

Parmi les premières productions de cet artiste, devenues fort rares aujourd'hui, on remarque : 1^o Six quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 1, Paris, Heina, 1765. 2^o Six trios pour 2 violons et violoncelle, op. 2, *ibid.* 3^o Quatre divertissemens pour clavecin, 2 violons et basse, op. 3, *ibid.* 4^o Six nocturnes pour les mêmes instrumens, op. 4, *ibid.* 5^o Six quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 5, *ibid.* 6^o Six trios pour 2 violons et basse, op. 6, *ibid.* 1769. Mengal a arrangé en harmonie pour neuf instrumens à vent un choix des anciennes pièces composées par Martini pour l'usage des régimens français; ces pièces ont été publiées à Paris, chez Nadermann. Les œuvres de musique d'église que Martini a publiées, ou qui ont paru après sa mort, sont : 1^o Messe solennelle à quatre voix et orchestre, Paris, Le Duc. 2^o Deuxième messe solennelle à quatre voix et orchestre, Paris, chez l'auteur. 3^o Six psaumes à 2 voix et orgue, Paris, Le Duc. 4^o Messe de *requiem* à quatre voix et orchestre, *ibid.* 5^o Deuxième messe de *requiem*, exécutée à Saint-Denis le 21 janvier 1816, Paris, Porro. 6^o *Te Deum* à quatre voix et orchestre, Paris, Le Duc. 7^o *Domine salvum fac regem*, à 4 voix et orgue, Paris, Érard. 8^o *O salutaris hostia*, à 5 voix et orgue, *ibid.* Martini a donné au théâtre : 1^o *L'Amoureux de quinze ans*, en 3 actes, à la comédie italienne, 1771. 2^o *Le Fermier cru sourd*, en 3 actes, 1772 (joué sans succès). 3^o *Le Rendez-vous nocturne*, en un acte, écrit pour Versailles, en 1775, puis représenté au théâtre lyrique et comique. 4^o *Henri IV, ou la bataille d'Ivry*, en 3 actes, à la Comédie italienne, en 1774. L'ouverture de cet opéra a eu longtemps de la célébrité. 5^o *Le Droit du Seigneur*, à la comédie italienne, en 1785. Cet opéra, considéré à juste titre comme une des meilleures productions de Martini, a eu un succès de vogue qui s'est soutenu pendant plusieurs années. 6^o *L'Amant sylphe*, en 3 actes,

représenté à Versailles, en 1785. 7° *Sapho*, drame lyrique en 2 actes, représenté au théâtre Louvois, en 1794. 8° *Annette et Lubin*, en un acte, à la Comédie italienne, en 1800. Quoique Martini eût mis beaucoup de grâce et de naïveté dans cette nouvelle musique d'un ancien opéra, son ouvrage obtint peu de succès. 9° *Ziméo*, grand opéra en 5 actes, réduit en opéra dialogué, et représenté au théâtre Feydeau en 1800. OPÉRAS NON REPRÉSENTÉS : 10° *Sophie, ou le tremblement de terre de Messine*, en 5 actes. 11° *Le Poète supposé*, en 5 actes. Cet ouvrage avait été écrit en 1782; mais le même sujet ayant été traité par Laujon et Champain, et leur pièce ayant été représentée le 25 avril de la même année, Martini fut obligé de garder la sienne dans son portefeuille. 12° *La Partie de campagne*, en 5 actes. Les partitions de *l'Amoureux de quinze ans*, de *la Bataille d'Ivry*, du *Droit du Seigneur*, de *Sapho* et de *Ziméo*, ont été gravées à Paris, et le *Droit du Seigneur*, traduit en allemand, a été publié à Leipsick, en partition pour le piano. On connaît aussi, sous le nom de Martini, une cantate intitulée : *Arcabonne*, avec accompagnement d'orchestre ou de piano, Paris, Érard; et six recueils d'airs, romances, chansons, avec accompagnement de piano, Paris, Nadermann. Enfin, il a écrit en 1810 une grande cantate à 4 voix et orchestre pour le mariage de Napoléon et de Marie-Louise. Cet artiste est le premier qui a publié en France des romances et des airs détachés avec un accompagnement de piano; avant lui, tous les morceaux de ce genre étaient gravés avec une basse simple ou chiffrée.

Comme écrivain didactique, Martini a publié : 1° *Mélopée moderne, ou l'art du chant réduit en principes*, Lyon, 1792, in-4°, et Paris, Nadermann. Les principaux matériaux de cet ouvrage ont été puisés dans le traité du chant de Hiller. 2° Partition pour accorder le piano et l'orgue, Paris, 1794. 3° *École d'orgue, divisée en trois parties; résumée d'après*

les ouvrages des plus célèbres organistes de l'Allemagne, Paris, Imbault, in-fol. Ce titre n'est point exact, car on ne trouve dans l'ouvrage de Martini qu'une traduction de l'*Orgelschule* de Knecht (V. ce nom), où le livre allemand est bouleversé sans que le traducteur y ait mis plus d'ordre. Martini a aussi coopéré à la rédaction des solfèges du Conservatoire de Paris. Il a laissé en manuscrit un *Traité élémentaire d'harmonie et de composition*, ainsi qu'une volumineuse collection d'extraits et de traductions d'ouvrages allemands sur les mêmes sujets.

MARTINI (ANDRÉ), célèbre sopraniste, surnommé *il Senesino*, naquit à Sienne le 30 novembre 1761. Élève de Paul Salubini pour le chant, il débuta avec succès au théâtre de Lucques en 1782. Un extérieur agréable, une voix pure et métallique, une excellente méthode de chant et beaucoup d'expression, le firent rechercher par les entrepreneurs des principaux théâtres de l'Italie. Après avoir brillé à Rome, Parme, Venise et Milan, il chanta à Londres, à Madrid et à Lisbonne, et partant le public l'accueillit avec beaucoup de faveur. De retour en Italie, il chanta à Milan pendant le carnaval des années 1793 et 1795, puis à Gènes, Turin, Venise et Naples. En 1799, il se retira à Florence où le grand-duc de Toscane l'attacha à sa chapelle. Il y vivait encore en 1812. Ami de Canova et du célèbre graveur Morghen, il partageait ses loisirs entre une bibliothèque choisie, une précieuse collection d'estampes, et sa belle villa de *Scandicci*.

MARTINI (JOSEPH, et JEAN-BAPTISTE SAN). Voyez SAMMARTINI, ou SAN MARTINI.

MARTINIUS (MATHIAS), né à Freyenhagen, en 1572, fut d'abord professeur au collège de Herborn, puis pasteur à Embden, et enfin professeur de théologie et recteur au gymnase de Brême, où il mourut en 1630, dans la cinquante-huitième année de son âge. Il est auteur d'un *Lexicon philologicum, in quo latinæ et a*

latinis auctoribus usurpatæ tum puræ tum barbaræ voces ex originibus declarantur, etc., Brême, 1623, in-fol. Il y a une édition plus estimée de cet ouvrage, Amsterdam, 1701, 2 vol. in-fol., et une autre d'Utrecht, 1697, 2 vol. in-fol. Martinus y explique les termes de musique employés par les écrivains grecs.

MARTINN (JACQUES-JOSEPH-EALTHAZAR), dont le nom véritable était MARTIN, était fils d'un musicien de la Bohême, maître de musique du régiment du prince de Ligne. Il naquit à Anvers le 1^{er} mai 1775, et apprit la musique, comme enfant de chœur, à l'église collégiale de Saint-Jacques, en cette ville. A l'âge de dix ans, il commençait déjà à écrire pour l'église : il fit entendre en 1795, une messe solennelle de sa composition. Peu de temps après il se rendit à Paris où il entra à l'orchestre du théâtre du Vaudeville, puis à celui de l'Opéra italien. Après l'organisation des lycées impériaux, il fut choisi comme professeur de violon pour celui de Charlemagne, à Paris. Cet artiste estimable est mort dans la même ville le 10 octobre 1856. Il s'est fait connaître comme compositeur de musique instrumentale par les ouvrages suivans : 1^o 1^{re} symphonie concertante pour 2 flûtes et basson, Paris, Frey. 2^o 2^{me} symphonie concertante pour flûte, hautbois, cor et basson, Paris, chez l'auteur. 3^o Trois quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 1, Paris, Pleyel. 4^o Trois *idem*, op. 5, Bonn, Simrock. 5^o Un *idem*, Paris, Janet. 6^o Duos pour deux violons, op. 2, 6, 7, 8, 15, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 29, 30, 31, 47, 48; Paris, chez tous les éditeurs de musique. 7^o Sonates faciles pour violon, op. 20; Paris, Frey. 8^o Trios pour flûte, violon et violoncelle, op. 25; Paris, Leduc. 9^o Duos pour flûte et violon, op. 35; Paris, Dufaut et Dubois. 10^o Méthode élémentaire de violon; Paris, Frey. 11^o Grande méthode de violon, Paris, Hentz-Jouve. 12^o Méthode élémentaire pour l'alto, Paris, Frey.

MARTINS (FRANÇOIS), maître de chapelle à Elvas, en Portugal, naquit à Evora, au commencement du dix-septième siècle, et entra au séminaire de musique de cette ville, en 1629. Ses études terminées, il fit un voyage en Espagne, puis il obtint la place de maître de chapelle de l'église cathédrale d'Elvas. Il a laissé en manuscrit des messes, psaumes, hymnes et motets qui étaient estimés de son temps.

MARTINS (JEAN). Voyez MARTINEZ.

MARTIUS (...), chantre à Weyda, dans le duché de Saxe-Weimar, vers le milieu du dix-huitième siècle, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Beweis, dass eine wohlgeingerichtete Kirchenmusik Gott wohlgefällig, angenehm und nützlich sei* (Démonstration qu'une musique d'église bien faite est agréable à Dieu, etc.), 1792, in-8°. Le lieu de l'impression est inconnu.

MARTIUS (JACQUES-FRÉDÉRIC), chantre à Erlang, naquit dans cette ville en 1760. Destiné à l'état ecclésiastique, il suivit d'abord les cours du gymnase, puis étudia la théologie à l'université. Dès son enfance il avait appris le chant et le clavecin. Son goût le portait vers la musique; mais ne voulant pas contrarier le vœu de ses parens, il acheva ses études académiques, et ce ne fut qu'après avoir pris ses degrés à l'université qu'il se livra en liberté à la culture de l'art, objet de sa prédilection. En 1782 il se fit connaître comme compositeur, par une collection de pièces de piano. Son habileté sur cet instrument et sur l'orgue lui fit obtenir la place d'organiste de l'église principale d'Erlang; mais il la quitta en 1812 pour l'emploi plus lucratif de chantre et de maître d'école de la ville. On lui doit un almanach musical intitulé : *Taschenbuch für Freunde und Freundinnen der Musik* (Almanach pour les amateurs de musique), Nuremberg, 1786, in-8°. Ce petit ouvrage, qui fut continué pendant quatre ans, contenait de petites pièces pour le piano, des dissertations sur

la musique, et des notices sur quelques artistes. On y trouve les biographies de Handel et de Graun. On a aussi de ce musicien : 1^o Recueil de chants religieux, chœurs et duos, avec un texte pour l'usage de l'église. Erlang, 1792, in-8^o. 2^o Mélodies à l'usage des enfans, *ibid.*, 1806. 3^o *Liederbuch für Schulen* (Livre de chant pour les écoles), Nuremberg, 2 petits volumes in-8^o. 4^o Mélodies pour des chansons de fêtes, à l'usage des écoles et des églises. Nuremberg, 1824, in-8^o. Martius a été un des collaborateurs de la petite méthode de chant par chiffres, à l'usage des écoles, publiée par Stephani à Erlang, en 1815, grand in-8^o. On lui doit aussi un article inséré dans la Gazette musicale de Leipsick, en 1815, où il soutient que l'air anglais *God save the king*, n'est pas ancien, mais qu'il a été composé par l'abbé Vogler ; et un autre qui a paru dans l'écrit périodique intitulé *Cæcilia* (année 1829), où il prétend que la jolie chanson allemande *Fergiss mein nicht* (ne m'oubliez pas), attribuée à Mozart, est du maître de chapelle Frédéric Schneider, qui l'a écrite en 1792.

MARTORELLI (JULES-CÉSAR), marchand de musique à Rome, a publié en 1809 le commencement d'un journal relatif à la musique dramatique de l'Italie, qui n'a pas été continué. Ce journal a pour titre : *Foglio periodico, e ragguaglio de' spettacoli musicali*, Rome, in-12. On a aussi du même, un almanach de spectacles intitulé : *Indice, ossia catalogo de' teatrali spettacoli italiani di tutta l'Europe in cominciando dalla quaresima 1819 a tutto il carnevale 1820*, Rome, 1820. Cet almanach a été continué jusqu'en 1825. On y trouve le catalogue de tous les chanteurs, compositeurs, poètes, etc., avec les titres des pièces représentées sur les divers théâtres d'opéra italien.

MARX (ADOLPHE-BERNARD), docteur et

professeur de musique, est né à Halle, le 27 novembre 1799. Après avoir appris les élémens de la musique et du piano, il reçut des leçons de Türk pour la basse continue ; mais dans les premiers temps, il ne cultiva l'art que d'une manière incomplète, parce qu'il était obligé de se livrer à l'étude de la jurisprudence. Après que ses cours universitaires furent terminés, il obtint un emploi au tribunal de Halle, mais le quitta bientôt pour un plus important au collège de Naumbourg. Cependant le désir de se livrer d'une manière plus absolue à la culture de la musique, pour laquelle il se sentait un goût passionné, le décida à se rendre à Berlin, où il espérait de réaliser pas cet art le but de sa vie. Il ne fallait pas moins que la ferme volonté qui le poussait dans cette carrière pour vaincre les obstacles qui l'environnaient de toutes parts. D'abord il lui fallut chercher des moyens d'existence dans des leçons particulières, et pendant ce temps, la lecture des œuvres des grands maîtres, particulièrement de Jean-Sébastien Bach, et l'étude des meilleurs traités de théorie et d'histoire de la musique, complétèrent son instruction artistique et scientifique. Toutefois, si j'en crois des renseignemens qui me sont parvenus de Berlin, la véritable connaissance pratique de l'art n'est point devenue familière à M. Marx. En 1825, la rédaction de la Gazette musicale de Berlin lui fut confiée par l'éditeur Schlesinger ; la manière honorable dont il remplit cette tâche pendant sept ans, c'est-à-dire pendant toute la durée de cette entreprise, le fit connaître avantageusement, et lui procura en 1850 la place de directeur de musique à l'université de Berlin, qu'il occupa encore en ce moment. Postérieurement, l'université de Marbourg lui a délivré le diplôme de docteur en musique, et les ouvrages qu'il a publiés ont justifié cet honneur.

Parmi les productions de M. Marx, on remarque celles dont les titres suivent :

* On a prétendu depuis lors que cet air avait été composé par Lully, pour un hymne qu'on chantait à la maison de Saint-Cyr.

1^o *Die Kunst des Gesanges, theoretisch-praktisch* (l'art du chant théorique et pratique), Berlin, Schlesinger, 1826, in-4^o de 357 pages. Cet ouvrage est divisé en trois parties : la première contient les principes de la musique ; la seconde traite de la théorie de la voix et sa formation ; la troisième renferme des observations très-détaillées sur l'application de l'art du chant dans les divers styles de musique. 2^o *Ueber Malerei in der Tonkunst. Ein Maigruss an die Kunstphilosophen* (Sur la peinture dans la musique : Salut de mai à la philosophie de l'art), Berlin, G. Fink, mai 1828, in-8^o de 67 pages. 3^o *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch, zum Selbstunterricht* (La science de la composition musicale, théorique et pratique, pour s'instruire soi-même), 1^{er} volume de 445 pages, Leipsick, 1857, Breitkopf et Härtel. 2^{me} volume, de 583 pages, *ibid.*, 1858, in-8^o. (Voyez l'analyse que j'ai donnée de cet ouvrage dans la *Gazette musicale de Paris*, octobre 1859.) 4^o *Allgemeine Musiklehre. Ein Hilfsbuch für Lehrer und Lernende in jedem zweige musikalischer Unterweisung* (Science générale de la musique, etc.), Leipsick, 1859, Breitkopf et Härtel, in-8^o de 358 pages. Ce manuel ou *Aide-mémoire*, est un résumé de toute la science de la musique. 5^o *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* (*Gazette musicale de Berlin*), 1825-1828, in-4^o, Berlin, Schlesinger. 6^o *Ueber die Geltung Händelscher Solosenge für unsere Zeit. Ein Nachtrag zur Kunst des Gesanges* (Sur la valeur des solos de chant des œuvres de Handel à notre époque. Supplément à l'Art du chant), Berlin, 1829, Schlesinger, in-4^o. 7^o *Betrachtung ueber den heutigen Zustand der deutschen Oper, etc.* (Considération sur l'état actuel de l'opéra allemand, etc.), dans l'écrit périodique intitulé *Cecilia* (1828), tom. 7, p. 155-182. 8^o Plusieurs articles biographiques et autres dans le *Lexique universel de*

musique publié par M. le docteur Schilling, entre autres Bach, Beethoven, Gluck, Fasch, Grétry, J. Haydn, Handel ; sur la musique grecque, les tons du plain-chant, le contrepoint, la fugue, etc.

M. Marx est éditeur de la grande Passion de J.-S. Bach, de la Messe en *si* mineur, et de six grands morceaux d'église du même compositeur, publiés à Berlin, chez Schlesinger. Comme compositeur, il s'est fait connaître par les ouvrages suivants : 1^o *Jery et Bately*, drame musical représenté au théâtre royal de Berlin en 1825. 2^o La musique du mélodrame : *La Pengeance attend*, joué au théâtre de Königsstadt en 1827. 3^o *Le salut d'On-dine*, avec une symphonie de fête, exécutées au théâtre de Königsstadt pour le mariage du prince Guillaume en 1829. 4^o Symphonie imitative sur la chute de Varsovie (en manuscrit). 5^o Livre de chant choral et d'orgue ; Berlin, Reimer. On y trouve environ deux cents préludes depuis les formes les plus simples jusqu'aux plus compliquées du contrepoint, du canon et de la fugue. 6^o *Nahid*, couronne de chants composés sur les poésies de H. Stieglitz (en manuscrit). 7^o *Saint Jean-Baptiste*, oratorio exécuté deux fois en 1855, dans l'église de la Trinité, par le chœur académique, avec accompagnement d'orgue et de trombones. 8^o Quelques cahiers de chansons à voix seule et de chants religieux et profanes en chœur.

MARXSEN (ÉDOUARD), né le 23 juillet 1806 à Niendstædten, près d'Altona, où son père était organiste. Celui-ci lui enseigna la musique dans son enfance ; cependant le jeune Marxsen était destiné à l'état ecclésiastique ; mais lorsqu'il entendit à Hambourg, à l'âge de dix-huit ans, un opéra pour la première fois, le plaisir qu'il y éprouva décida de sa vocation de musicien. Dès ce moment il s'appliqua à l'étude du piano, sous la direction de Clasing, et apprit de ce maître les principes de l'harmonie. Quoiqu'il eût à parcourir

un espace de deux milles d'Allemagne pour aller prendre ses leçons, il ne mit pas moins de persévérance à suivre ses études. Obligé de remplacer son père dans ses fonctions pendant trois ans, il ne pouvait cependant donner à ses travaux artistiques qu'un temps fort limité. En 1850 son père mourut, et devenant libre, Marxsen partit pour Vienne où il étudia le contrepoint chez le maître de chapelle Seyfried, et le piano avec M. Bocklet. Après un séjour de seize mois à Vienne, il retourna à Hambourg, où il donna avec succès un concert le 15 novembre 1854, et y fit entendre un choix de dix-huit œuvres qu'il avait écrites dans la capitale de l'Autriche. Depuis ce temps il s'est fixé à Hambourg, où il donne des leçons de piano et de composition. On a publié de cet artiste : 1° Des marches pour piano à quatre mains, op. 1 et 2, Hambourg, Bœhme et Christiani. 2° Variations brillantes *idem*, op. 3, Offenbach, André. 3° Divertissement *idem*, op. 4, Hambourg, Graun. 4° Variations pour piano seul, op. 5 et 6, Hambourg, Bœhme. 6° Sonates *idem*, op. 7 et 8, Hambourg, Melder. 6° Rondo brillant *idem*, op. 9, *ibid.* 7° Plusieurs autres rondeaux, variations et recueils de pièces pour piano à deux ou à quatre mains, gravés à Vienne, Dresde et Brunswick. Le nombre des œuvres publiés jusqu'à ce jour par M. Marxsen s'élève à peu près à quarante.

MASANELLI (PAUL), organiste de la cour du duc de Mantoue, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. Le premier livre de ses madrigaux à cinq voix fut publié à Venise en 1586. On trouve aussi quelques madrigaux de cet artiste dans le recueil intitulé : *De' Floridi Virtuosi d'Italia il terzo libro de' madrigali a cinque voci nuovamente composti et dati in luce*, Venise, J. Vincenzi et Richard Amadino, 1586, in 4°.

MASCARDIO (GUILLAUME). Je suis obligé de placer ici ce nom, afin de dissiper une erreur reproduite dans divers traités

d'histoire, de bibliographie et de biographie musicale, depuis environ 60 ans. Arteaga, habitué à défigurer les noms, dans son livre sur les révolutions de l'opéra italien, cite le Commentaire de Prodosimo de Beldomaldo (pour Prodosimo de Beldomandis) concernant les livres de Jean de Maris, où il est parlé, dit-il, de *Guillaume Mascardio*, chanteur célèbre du temps du commentateur, dont les œuvres et les opinions ont été avec tant d'autres soustraites à la connaissance humaine, etc. (*Le Rivoluzioni del teatro mus. ital.*, t. 1, p. 110). Forkel a copié exactement Arteaga dans la traduction allemande de son livre, et Gerber a tiré de cette traduction l'article *Mascardio* (*Wilhelm*) de son premier dictionnaire des musiciens. Choron et Fayolle ont copié cet article dans leur Dictionnaire, et l'abbé Bertini a copié Choron et Fayolle. L'auteur de l'article *Mascardio*, du Lexique universel de musique publié par M. le docteur Schilling, a bâti un petit roman sur ce personnage supposé. Son véritable nom, dit-il, est *Guillaume de Mascaredio*; il fut un des ancêtres des célèbres imprimeurs *Mascardi*, de Rome. Puis il cite l'autorité de *Belmandis* (Beldomandis) concernant le mérite de ce Mascaredio. Or, il n'y a pas le moindre fondement dans tout ce qu'on a dit sur ce musicien depuis Arteaga. L'artiste dont il s'agit n'a pas vécu dans le quinzième siècle, mais dans le quatorzième; il ne s'appelait pas *Guillaume Mascardio*, mais *Guillaume de Machau* (*V.* ce nom), en latin *Guillernus* ou *Guilhelmus de Mascandio*; c'est ainsi qu'il est nommé dans un traité de musique manuscrit, daté du 12 janvier 1575, que je possède, dans la copie de Prodosimo de Beldomandis qu'on m'a envoyée de Bologne, d'après le manuscrit de l'Institut de cette ville, et par Gafori. Enfin les ouvrages de Guillaume de Machau ne sont point perdus, car il s'en trouve plusieurs copies dans la seule bibliothèque royale de Paris, et dans divers recueils.

MASCHEK (VINCENT), virtuose sur le piano et l'harmonica, compositeur et maître de chapelle à l'église Saint-Nicolas de Prague, naquit en 1759 à Zwikowitz, en Bohême. Dussek lui donna des leçons de piano, et il apprit à Prague l'harmonie et le contrepoint, sous la direction du célèbre organiste Segert. Lorsque son éducation musicale fut terminée, il visita les principales villes de l'Allemagne, et se fit entendre avec succès à Berlin, Dresde, Halle, Leipsick, Hambourg, et plus tard à Copenhague. Le 21 mars 1791 il donna un grand concert au théâtre national de Prague, et s'y fit applaudir autant par le mérite de ses compositions que par son talent sur le piano et sur l'harmonica. En 1794, il obtint la place de maître de chapelle de l'église Saint-Nicolas. Deux ans après, il fut chargé, par la députation des états de Bohême, de composer une cantate qui fut exécutée au théâtre national, en l'honneur du prince Charles, généralissime des armées autrichiennes. Vers 1802, cet artiste estimable se fit éditeur de musique. Il est mort à Prague dans les premiers mois de 1826. On connaît de sa composition : 1^o *Le Navigateur aux Indes orientales*, opéra en langue bohème, représenté à Prague au théâtre national. 2^o *Der Spiegelritter* (le Chevalier du miroir), opéra représenté au même théâtre, le 7 mars 1794. 3^o Sentiment de reconnaissance de la Bohême pour son libérateur l'archiduc Charles, exécuté au théâtre national de Prague, par 100 musiciens, le 18 novembre 1796. Publié à Prague par souscription, en 1797. 4^o Poèmes de Sophie Albrecht, mis en musique avec accompagnement de piano, Prague, 1791. 5^o Huit messes solennelles et 54 motets, à 4 voix et orchestre (en manuscrit). 6^o Chant du matin pour toutes les religions raisonnables, Prague, 1796. 7^o Cantate exécutée le 10 février 1808, à l'occasion du mariage de l'empereur François 1^{er}, avec Marie Béatrix (en manuscrit). 8^o *Plainte et consolation sur la tombe d'un ami*,

cantate à voix seule, avec accompagnement de piano, Prague, 1805. 9^o Chansons à voix seule, avec accompagnement de piano, *ibid.* 10^o Symphonies à grand orchestre (en manuscrit). 11^o Concertino à 4 mains pour le piano, avec 2 flûtes, 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 12^o Grand concerto pour le piano, avec orchestre complet, 4 cors, trompettes et timbales (en manuscrit). 13^o Quatuor concertant pour piano, flûte, violon et violoncelle, Prague, Berra. 14^o Sonate pour piano à quatre mains, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 15^o Grande sonate pour piano et violon, *ibid.*, 1807. 16^o Beaucoup de sonates pour piano seul (en manuscrit). 17^o 12 variations pour piano sur un air allemand, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 18^o 10 variations sur un air de danse d'*Alceste*, Prague, Haas, 1805. 19^o 6 petits rondeaux faciles pour le piano, Bonn, Simrock. 20^o Plusieurs cahiers de danses pour le piano, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 21^o Sonate pour l'harmonica, avec un *écho* pour des instruments à vent (en manuscrit). 22^o Variations pour harmonica et piano (*idem*). 23^o Fantaisie pour harmonica et orchestre (*idem*). 24^o Duo pour deux harmonicas (*idem*). 25^o Plusieurs recueils de chansons avec accompagnement de piano, Prague et Leipsick.

MASCHEK (PAUL), frère du précédent, naquit en 1761 à Zwikowitz, en Bohême. Son père, qui était instituteur, lui enseigna les élémens de la musique. Il était encore dans sa première jeunesse lorsqu'il commença à écrire quelques petites compositions. Appelé dans sa quinzième année à Krezicz, en qualité d'instituteur adjoint, il y trouva les moyens de continuer ses études musicales : plus tard il étendit ses connaissances à Zlonitz et à Jarmeritz, en Moravie, où il remplit pendant quelque temps les fonctions de sous-chantre. Vers cette époque de sa vie, il écrivit des messes, des litanies et plusieurs autres morceaux de musique d'église qui le firent

connaître avantageusement. Son talent sur l'orgue et le clavecin le faisait rechercher par beaucoup d'amateurs ; mais il trouva un protecteur zélé dans le comte de Nadosdi, qui le prit dans sa maison pour donner des leçons à ses filles. Pendant cinq ans il fut attaché à cette famille et fit avec elle des voyages à Stalhlweissenbourg, en Hongrie, puis à Vienne. Attaché ensuite au comte Georges de Niezky, il le suivit en Croatie. En 1792 il retourna à Vienne et s'y fixa. Cette époque de sa vie fut la plus brillante et la plus active. Il se fit entendre plusieurs fois avec succès à la cour impériale et dans des concerts publics. L'époque de sa mort n'est pas exactement connue ; mais on croit qu'il avait cessé de vivre avant 1815. On connaît en manuscrit, sous le nom de cet artiste, des messes, des motets et d'autres morceaux de musique d'église, les opéras *der Riesenkampf* (le combat), et *Waldruf der Wanderer* (Waldruf le voyageur) ; une cantate pour la société des musiciens ; six symphonies à grand orchestre pour le théâtre national ; six pièces à huit parties pour des instruments à vent ; des quatuors, quintettes et sextuors pour violons, violes et violoncelles. Parmi les morceaux de sa composition qui ont été publiés, on remarque particulièrement : 1^o *Wiener aufgeboth* (Appel aux armes), grande sonate de piano dédiée au prince Ferdinand de Wurtemberg, sous les ordres de qui Masehek avait servi en qualité de 1^{er} lieutenant, Vienne, 1799. 2^o 3 sonates pour piano, flûte ou violon et violoncelle, Vienne, Artaria. 3^o 3 trios *idem, ibid.* 4^o Sonate facile pour piano, flûte ou violon, Brunswick, Spelr. 5^o 5 duos pour piano et violon, Vienne, Artaria. 6^o Marche de la bataille de Leipzig, pour piano, Vienne, Haslinger.

MASCITI (MICHEL), violoniste napolitain, né dans les dernières années du dix-septième siècle, se fixa à Paris, après avoir voyagé en Italie, en Allemagne et en Hollande, et fut attaché au service du duc d'Orléans, régent du royaume. On a

gravé de sa composition à Amsterdam : 1^o Six sonates de violon avec basse continue pour le clavecin. 2^o Quinze sonates *idem*, op. 2. 3^o Douze sonates *idem*, op. 3. 4^o Douze sonates à violon seul, op. 4. 5^o Douze sonates pour violon et violoncelle, op. 5. 6^o Douze *idem*, op. 6. 7^o Concertos pour violon principal, 2 violons de ripieno et basse continue, op. 7. Masciti est mort à Paris vers 1750. On a aussi de ce musicien des trios pour deux violes et basse, avec basse continue pour l'orgue.

MASECOVIUS (CHRÉTIEN), docteur et professeur de théologie, conseiller du Consistoire royal, et pasteur de l'église de Kneiphof, à Königsberg, au commencement du dix-huitième siècle, a fait imprimer un sermon d'inauguration pour le nouvel orgue de son église, sous ce titre : *De Kneiphœfische laute Orgelstimme welche in diesem 1721 Jahre, am XI^{ten} Sonntag nach Trinitatis, etc.*, Königsberg, 1721, in-4^o de 4 feuilles.

MASI (le P. FÉLIX), né à Pise, dans la première moitié du dix-huitième siècle, entra jeune dans l'ordre des cordeliers appelés *Mineurs conventuels*, fut agrégé au collège des chapelains chantres de la chapelle pontificale, en 1755, et obtint à Rome la place de maître de chapelle de l'église des Douze-Apôtres. Il mourut le 5 avril 1772, d'un coup d'apoplexie foudroyante, après avoir dit sa messe. Il a laissé en manuscrit beaucoup de compositions religieuses qui se trouvent dans les archives de l'église des Douze-Apôtres. En 1770, il fit chanter dans cette église, en présence du pape, un *Te Deum* à deux chœurs, de sa composition. Burney, qui entendit ce morceau, donne des éloges aux solos, mais dit que les chœurs étaient au-dessous du médiocre. Gerber, qui attribue au P. Masi un opéra bouffe, représenté en 1768 au théâtre Tordinone, l'a confondu avec le compositeur suivant.

MASI (JEAN), maître de chapelle de l'église Saint-Jacques des Espagnols, à Rome, dans la seconde moitié du dix-

huitième siècle, se fit d'abord connaître comme compositeur dramatique. On connaît sous son nom : *Lo Sposalizio per puntiglio*, opéra bouffe représenté à Rome, en 1788. 2° *Il Governo dell' isola Pazzo*. M. l'abbé Santini, à Rome, possède de ce maître : 1° Une messe à quatre voix avec orchestre. 2° Trois motets *idem*. 3° Litanies courtes à 8 voix. 4° *In virtute tua*, à 4 voix. 5° Des études de solfège sur la gamme.

MASINI (ANTOINE), compositeur de l'école romaine, né en 1659, fut d'abord attaché à la musique particulière de la reine Christine, de Suède, et obtint, le 1^{er} mai 1674, la place de maître de chapelle de la basilique du Vatican. Il mourut à Rome le 20 septembre 1678, et fut inhumé dans l'église Sainte-Marie in Posterula. M. l'abbé Santini possède de ce musicien : 1° Deux motets à 4, en fugues. 2° 6 motets à 8. 3° Le psaume *Vox Mea*, à 4. 4° *Dixit* à 4, avec orchestre.

MASON (WILLIAM), poète et philologue anglais, naquit à St.-Trinity-Hall, dans le duché d'York, en 1725. Doué des plus heureuses dispositions, il fit de brillantes études au collège de St.-Jean, à Cambridge, prit des degrés de bachelier en 1745, et ceux de maître ès lettres en 1749. Il fut ensuite chanoine d'York, puis de Driffield, et enfin chapelain du roi d'Angleterre. Il mourut à Aston le 4 avril 1797. Poète distingué, Mason possédait aussi des connaissances assez étendues en musique ; il a composé un *Te Deum*, plusieurs hymnes et d'autres pièces pour le chœur d'York. Dans le supplément de l'Encyclopédie britannique, par le docteur Gleich, on lui attribue des perfectionnemens faits au piano, à l'article de cet instrument. Il a publié : *A copious Collection of those portions of the psalms of David, Bible and liturgy, which have been set in Music, and sung as Anthems in the cathedral and collegiate churches of England. To which is prefixed a critical and historical Essay on cathedral Music* (Col-

lection nombreuse de parties des psaumes de David, de la bible et de la liturgie qui ont été mises en musique, et chantées comme antiennes dans les églises cathédrales et collégiales de l'Angleterre ; précédée d'un Essai historique et critique sur la musique d'église), York, 1782, in-4°. L'introduction historique de cet ouvrage a été réimprimée et publiée sous ce titre : *Essay historical and critical on English church-Music*, Londres, 1795, in-8°.

MASSAINI (TIEURCE), moine augustin, né à Crémone, dans la première partie du seizième siècle, fit ses vœux à Plaisance, où il demeura pendant plusieurs années, puis obtint la place de maître de chapelle de l'église Sainte-Marie *del popolo*, à Rome. En 1592, il fut appelé à Prague comme musicien de l'empereur Rodolphe II ; mais il retourna ensuite à Rome, où il vivait encore en 1605, car il dédia des motets à quatre chœurs au pape Paul V, qui ne fut élu que le 16 mai de cette année. On connaît de la composition de ce maître : 1° *Sacri modulorum concentus qui 6-10 et 12 vocibus in duos tresve choros coalescentes concini possunt*, Venetiis, 1567, in-4°. 2° *Madrigali a quattro voci*, lib. 1, Venezia, 1569, in-4°. 3° *Madrigali a 5 voci*, lib. 1, ibid., 1571. 4° *Madrigali a 4 voci*, lib. 2, ibid., 1575. 5° *Concentus quinque vocum in universos psalmos in Vesperis omnium festorum per totum annum frequentatos, cum tribus Magnificat quorum ultimum 9 vocum modulatione copulatur*, Venetiis, 1576, in-4°. 6° *Motettæ quinque et sex vocum*, ibid., 1576, in-4°. 7° *Missæ quinque et sex vocum*, ibid., 1578, in-4°. 8° *Salmi a 6 voci*, lib. 1, ibid., 1578. 9° *Motetti a 5 voci*, lib. III, ibid., 1580, in-4°. 10° *Il quarto libro di Madrigali a 5 voci*, ibid., 1594, in-4°. 11° *Musica super Threnos Jeremiæ prophetæ 5 vocibus conc.*, ibid., 1599, in-4°. 12° *Misse a otto voci*, ibid., 1600. 13° Motets à quatre chœurs, dédiés au pape Paul V (l'ignore le lieu et la date de l'impression

de cet ouvrage). 14° *Sacrarum cantionum 7 vocibus, lib. I*, Venetiis, 1607, in-4°. Cet ouvrage est indiqué comme l'œuvre 35° de l'auteur. Il est vraisemblable que les titres cités en latin par Draudius ont été traduits par lui de l'italien, suivant sa méthode habituelle. On trouve des madrigaux de Massaini dans la collection intitulée : *Melodia Olimpica di diversi eccellentissimi musici*, Anvers, 1594, in-4° obl., et dans le *Paradiso musicale di Madrigali et canzoni a cinque voci*, ibid., 1596, in-4° obl. ; mais Dlabacz et Gerber ont été induits en erreur par Walther lorsqu'ils ont dit qu'il se trouve aussi des morceaux de la composition de ce maître dans la collection publiée par Hubert Waelrant sous le titre de : *Symphonia Angelica* ; car ce recueil n'en contient pas un seul. D'ailleurs la date de 1583, citée par Walther, est fautive ; la *Symphonia Angelica* n'a été imprimée qu'en 1594.

MASSENZIO (DOMINIQUE), compositeur du dix-septième siècle, naquit à Ronciglione, dans les Etats de l'Eglise. Il fut d'abord chanoine de l'Eglise collégiale de cette ville, puis doyen des bénéficiés de l'Eglise de Sainte-Marie in Lata, à Rome, et enfin maître de chapelle de la congrégation des nobles dans la maison professe des jésuites. Ses compositions connues sont : 1° Six livres de motets à une, deux, trois, quatre, cinq et six voix, Rome, Zanetti, depuis 1612 jusqu'en 1624. Massenzio est un des premiers auteurs de motets à voix seule ou à deux voix avec accompagnement de basse continue pour l'orgue, ainsi que le prouve le recueil qu'il a publié sous ce titre : *Sacrarum modulationum singulis, duabus, tribus, quatuor, quinque vocibus in variis SS. solemnitatibus cum basso ad organum concinendarum auctori Dominico Massentio Roncilionens. Illustriss. Sodalium Soc. Jes. Romæ musicæ præfecto*, Romæ, 1618. 2° Trois livres de psaumes à 4 et 5 voix, Rome, Zanetti, 1618 à 1625.

5° *Compieta a otto voci con l'organo*, Rome, Masotti, 1630. 4° Quatre livres de psaumes à 8 voix, Rome, Masotti, 1630 à 1634. 5° *Salmi a cinque voci*, ibid., 1631. 6° *Motetti, e Litanie a più voci, libri due*, ibid., 1631. 7° Sept livres de psaumes à quatre voix, Rome, Grignani, 1652 à 1643.

MASSIMINO (FRÉDÉRIC), professeur de chant à Paris, est né à Turin, vers 1786, et a appris la musique et le chant sous la direction de l'abbé Ottani (V. ce nom). Arrivé à Paris vers 1814, il y établit deux ans après un cours d'enseignement collectif de la musique d'après un système dont il était l'inventeur, et dont on peut voir l'analyse dans le premier volume de la *Revue musicale* (ann. 1827). Il a écrit pour ce cours un ouvrage qui a pour titre : *Nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique. 1re partie, contenant l'exposition des principes, le mode d'organisation d'un cours d'après la nouvelle méthode ; l'indication des moyens d'enseignement mutuel, et une première suite de solfèges avec accompagnement de piano*, Paris, chez l'auteur, 1819, in-fol. 2° *partie, contenant une série de solfèges à deux voix principales et une basse, avec accompagnement de piano*, ibid., 1820, in-fol. On a aussi de cet artiste : *Chœurs français à 2 voix avec acc. de 2 pianos à 4 mains, à l'usage des pensionnats et des écoles d'enseignement mutuel*, liv. 1 et 2, Paris, Pacini. M. Massimino est attaché à l'institution royale de Saint-Denis, en qualité de professeur de chant et de solfège.

MASSON (CHARLES), fut maître de musique de la cathédrale de Châlons-sur-Marne, vers 1680, et se rendit ensuite à Paris, où il remplit les mêmes fonctions dans la maison professe des jésuites de la rue St.-Louis. Il est auteur d'un *Nouveau traité des règles pour la composition de la musique, par lequel on apprend facilement à faire un chant sur des paroles. à composer à 2, 3 et 4 parties, et à chif-*

frer la basse continue, Paris, 1694, in-8°. Dans cette première édition, presque tous les exemples sont manuscrits, et quelques-uns gravés. La deuxième édition est de 1699, in-8°; la troisième de 1705, et la quatrième, aussi in-8°, a été publiée en 1758, chez Roger, à Amsterdam. Dans la théorie des beaux-arts, de Sulzer, on trouve l'indication d'une autre édition datée de Hambourg, 1757, in-4°. L'ouvrage de Masson ne manque pas de méthode, et les exemples en sont assez bien écrits. Il paraît que Marchand avait cessé de vivre en 1705, car l'épître dédicatoire de la troisième édition est signée par l'imprimeur Ballard.

MASSONEAU (LOUIS), violoniste distingué, né à Cassel, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a reçu des leçons de violon de Heuzé, maître de concert du landgrave de Hesse, et apprit la composition sous la direction de Rodewald. Massoneau avait été admis depuis peu de temps dans la musique du prince, quand celui-ci mourut; le licenciement de la chapelle et de l'Opéra l'obligea alors à chercher ailleurs une position. Pendant quelque temps il vécut à Göttingue où il remplissait les fonctions de directeur du concert académique. En 1792, il obtint un emploi à la petite cour de Detmold; mais avant qu'il s'y rendit, le prince mourut, et Massoneau fut obligé de reprendre sa position à l'université de Göttingue. En 1795, il fut appelé à Francfort-sur-le-Mein en qualité de premier violon du théâtre; deux ans après, il alla à Altona remplir la même place qu'il quitta en 1799 pour entrer dans la chapelle du duc de Dessau. Enfin, en 1802, il entra au service du duc de Mecklenbourg-Schwerin et n'en sortit plus. Parmi ses compositions, on remarque : 1° Symphonies à grand orchestre, op. 5, nos 1 et 2, Offenbach, André. 2° *La Tempête et le Calme*, symphonie imitative, op. 5, *ibid.* 3° Concerto pour violon, op. 6, *ibid.* 4° Trois quatuors pour 2 violons, alto et basse,

op. 4, *ibid.* 5° Duos pour 2 violons, op. 1, Brunswick, Spelr. 6° Trois duos pour violon et violoncelle, op. 9, Hambourg, Bœhme. 7° Airs variés pour violon et alto, op. 10, Brunswick, Spelr. 8° *Idem* pour violon et violoncelle, op. 11, *ibid.* 9° Symphonie concertante pour 2 flûtes et orchestre, *ibid.* 10° Chansons allemandes avec accompagnement de piano, op. 7, Offenbach, André.

MASTIAUX (GASPARD-ANTOINE DE), fils aîné d'un conseiller de l'archevêque de Cologne, grand amateur de musique, naquit à Bonn, en 1766. Après avoir achevé ses études de théologie, il obtint du pape Pie VI un canonicat à Augsbourg en 1789, et fut prédicateur de la cathédrale. En 1805, il fut fait conseiller de l'électeur, et l'année suivante, directeur général des affaires provinciales à Munich. Après l'organisation du royaume de Bavière, en 1806, il conserva le titre de conseiller privé du roi. Amateur distingué, il cultiva la musique avec passion, et ne négligea rien pour en rendre l'usage populaire en Bavière. Indépendamment de ses messes et de ses motets, qui sont considérés comme de bonnes compositions, il publia à Augsbourg, en 1800, un livre de chants à l'usage des églises catholiques, pour toutes les fêtes de l'année, en 3 volumes; puis il rassembla les meilleures mélodies anciennes et modernes, pour le même usage, et les fit paraître à Leipsick en six cahiers, depuis 1812 jusqu'en 1817. On voit dans le Lexique universel de musique publié par M. le docteur Schilling que M. de Mastiaux a publié à Munich, en 1813, un livre sur le chant choral et sur le plain-chant; mais on n'y trouve pas le titre de cet ouvrage. On a aussi du même auteur un livre de chant pour les écoles élémentaires de Munich (Landshut, 1817). Depuis 1818 jusqu'en 1825, il a continué la publication de la Gazette littéraire, à l'usage des prêtres catholiques qui s'occupent d'instruction religieuse. On y trouve de bons articles sur la musique.

MATAUSCHEK (A), ecclésiastique, né en Bohême vers 1770, vécut à Vienne depuis le commencement du dix-neuvième siècle jusque vers 1810. Il s'est fait connaître par beaucoup de compositions pour le piano, dans la manière de son compatriote Gelinek. Ses principaux ouvrages sont : 1^o Sonates pour piano seul, op. 14, 57, 59, Vienne, Haslinger. 2^o Sonates pour piano et flûte, op. 33, *ibid.* 3^o Rondaux pour piano seul, n^{os} 1 et 2, Mayence, Schott. 4^o Airs variés pour piano, op. 17, 29, 58, Vienne, Artaria et Haslinger. 5^o Plusieurs recueils de polonaises, *ibid.* L'abbé Matauscheck a aussi beaucoup écrit pour la flûte.

MATELART (JEAN), compositeur belge, vécut à Rome, vers la fin du seizième siècle, et y fut maître de chapelle de l'église collégiale de Saint-Laurent *in Damaso*. On connaît de lui une collection de répons, d'hymnes et d'antienne intitulée : *Responsoria, Antiphonæ et Hymni in processionibus per annum quaternis et quinque vocibus concinendo, auctore Joanne Matelarto Flandren. Collegiate ecclesie S. Laurentii in Damaso de urbe capelle magistro. Romæ, ex typogr. Nicolai Mutii, 1596*. Matelart a ajouté à ses propres compositions dans ce recueil six motets de Palestrina.

MATELLI (....), compositeur italien, était maître de chapelle à Munster en 1784. Il s'est fait connaître par beaucoup de compositions instrumentales et par les opéras dont les titres suivent : 1^o *Die Reisenden nach Holland* (Les voyageurs en Hollande). 2^o *Der Brauttag* (Le jour de noces). 3^o *Der Tempel der Dankbarkeit* (Le temple de la Reconnaissance). 4^o *Der König Rabe* (Le Roi corbeau). Ces ouvrages sont restés en manuscrit.

MATERN ou **MATTERN (A.-W.-F.)**, violoncelliste distingué, fut attaché au service du duc de Brunswick dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. On dit qu'il n'eut jamais d'autre maître que lui-même. On a de cet artiste des sym-

phonies, des concertos et des solos de violoncelle, en manuscrit. Le douzième supplément du catalogue thématique de Breitkopf indique un concerto de Matern pour violoncelle, 2 violons, alto et basse. Un fils de ce virtuose, directeur de musique à Liegnitz, en Silésie, et professeur de composition à l'académie de cette ville, a publié à Breslau des pièces pour le piano. Il est mort à Liegnitz le 5 décembre 1829.

MATHALIN ou **MATHELIN (GAILLARD)**. Voyez TAILLASSON.

MATHER (SAMUEL), fils d'un organiste de Sheffield, en Angleterre, naquit dans cette ville en 1771. Élève de son père, Samuel Mather fut nommé organiste de l'église Saint-Jacques en 1799. En 1808 il succéda à son père dans la place d'organiste de Saint-Paul. En 1822, on lui a confié l'orgue de la loge provinciale des Franes-maçons. Ce musicien a publié de sa composition un livre de psaumes et d'hymnes, ainsi qu'un *Te Deum* et des chansons avec accompagnement de piano.

MATHIAS (MAÎTRE). V. MATTHIAS.

MATHEU (MICHEL), né à Paris, le 28 octobre 1689, entra dans la musique du roi en 1728, et obtint sa vétérance en 1761. Il mourut le 9 avril 1768, à l'âge de 79 ans. Mathieu a laissé en manuscrit deux motets, des morceaux de musique instrumentale, quatre cantatilles, deux divertissemens, et le ballet de la Paix, exécutés au concert de la reine en 1757. La femme de ce musicien, Jacqueline-Françoise Barbier, née le 20 mai 1708, chanta longtemps les solos de premier dessus aux concerts de la reine. Elle mourut le 17 avril 1773.

MATHEU (JULIEN-AMABLE), fils aîné des précédens, né à Versailles le 1^{er} février 1754, fut premier violon de la chapelle du roi depuis 1761 jusqu'en 1770, puis succéda à l'abbé Blanchard dans la place de maître de musique de la même chapelle. Il a publié de sa composition, à Paris, deux livres de sonates de violon, deux livres de trios pour deux violons et

basse, un œuvre de quatuors, et a laissé en manuscrit des symphonies, des concertos de violon, 45 motets à grand chœur et une messe avec orchestre.

MATHIEU (MICHEL-JULIEN), connu sous le nom de *Lépidor*, était frère du précédent et naquit à Fontainebleau le 8 octobre 1740. Il composa quelques opéras qui sont restés en manuscrit, ainsi que des motets, neuf sonates à violon seul, trois quatuors, six trios, et six pièces de clavecin. On a publié de sa composition plusieurs recueils d'airs et de chansons.

MATHIEU (LÉONARD), professeur de musique et de piano, né en 1752, mourut à Angoulême au mois d'août 1801. Il a publié plusieurs romances avec accompagnement de piano, entre autres celle qui commence par ces mots : *J'entends sonner le trépas*. Cet artiste avait annoncé un nouveau système de langue musicale dont il était inventeur, et qui devait paraître sous ce titre : *Nouvelle méthode télégraphique musicale, ou langage exprimé par les sons sans articulation* : mais cet ouvrage n'a point paru (voyez SUDRE).

MATHIEU (JEAN-BAPTISTE), né le 2 janvier 1762, à Billonne, en Auvergne, a eu pour premier maître de musique Cardot, maître de chapelle de cette ville. En 1779, il entra dans la musique du régiment des gardes-françaises, en qualité d'élève : il y jouait du serpent. Pendant une longue maladie qui le retint près de six mois à l'hôpital militaire, il apprit seul à jouer de la guitare, et devint assez habile sur cet instrument pour pouvoir en donner des leçons et assurer son existence. Bientôt après il sortit des gardes-françaises pour entrer à l'église Saint-Eustache, de Paris, comme serpentiste. Lorsque le Conservatoire de musique fut institué, M. Mathieu y fut appelé pour enseigner le solfège. Dans le même temps, il avait aussi été chargé de l'enseignement de la musique à l'Institut des aveugles : il écrivit pour ses élèves un opéra intitulé *La ruse d'Aveu-*

gles, qui fut représenté rue Saint-Victor, le 2 nivôse an v. Appelé à Versailles en 1809 comme maître de chapelle de l'église cathédrale, il en a rempli les fonctions avec zèle pendant trente ans, et a écrit beaucoup de motets et cinq messes solennelles. Quelques-unes de ces compositions ont été exécutées avec succès dans diverses églises de Paris. M. Mathieu a composé aussi près de dix mille leçons de solfège pour ses élèves de la maîtrise. On lui doit un des meilleurs et des plus instructifs traités de plain-chant qui existent ; cet ouvrage a pour titre : *Nouvelle méthode de plain-chant à l'usage de toutes les églises de France, traitant de tout ce qui a rapport à l'office divin, à l'organiste, aux chantres, aux enfans de chœur ; contenant un abrégé du plain-chant ancien ; précédée d'une notice historique, etc.*, Paris, Angé, 1858, un vol. in-12. M. Mathieu a traduit en français le *Dodecachordon* de Glaréan, et a mis en partition toutes les pièces de musique que renferme cet ouvrage. Un pareil travail n'a pu être fait que par un musicien très-instruit.

MATHIEU (ADOLPHE-CHARLES-GHISLAIN), notaire à Mons, en Belgique, est né en cette ville le 22 juin 1804. D'abord membre de la société des arts, sciences et belles-lettres du Hainaut, il en a été nommé ensuite secrétaire. Auteur de plusieurs poèmes, M. Mathieu en a publié un intitulé *Roland de Lattre* (Orlando di Lasso). Mons, 1858, in-18 de 76 pages. Une préface historique, extraite de la notice de Delmotte (voyez ce nom), sur ce célèbre musicien, précède le poème, qui est suivi de notes.

MATHO (JEAN-BAPTISTE), né dans un village de la Bretagne en 1660, entra dans la chapelle du roi de France, en 1684, pour y chanter la partie de ténor, puis fut nommé maître de musique des enfans de France. Il était âgé de cinquante-quatre ans lorsqu'il fit représenter en 1714 à l'Académie royale de musique

Arion, tragédie lyrique en cinq actes, de sa composition. Il mourut à Versailles en 1746, à l'âge de quatre-vingt-six ans.

MATHON-DE-LA-COUR (CHARLES-JOSEPH), littérateur, naquit à Lyon, en 1758, et périt sur l'échafaud au mois d'octobre 1795, après la prise de cette ville par l'armée révolutionnaire. Auteur de plusieurs écrits médiocres, il a été aussi rédacteur de l'*Almanach musical* pour les années 1775, 1776, 1777 et 1778. Interrompu pendant plusieurs années, cet almanach fut ensuite rédigé par Luneau de Boisgermain (voyez ce nom). Mathon-de-la-Cour a travaillé au *Journal de musique* publié à Paris, depuis le mois de juillet 1764 jusqu'au mois d'août 1768¹. Ce recueil fut ensuite continué par Framicourt, puis par Framery.

MATIELLI (JEAN-ANTOINE), claveciniste et compositeur, élève de Wagenseil, vivait à Vienne dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, et y avait de la réputation pour sa méthode d'enseignement. En 1785 il a publié dans cette ville six sonates pour le clavecin. On connaît aussi en manuscrit, sous son nom, plusieurs concertos pour cet instrument.

MATTEI (SAVERIO), avocat et littérateur distingué, né dans la Calabre, en 1742, habita longtemps à Padoue, et mourut à Naples en 1802. Des idées originales et un style élégant se font remarquer dans le livre qu'il a publié sous ce titre : *Dissertazioni preliminari alla traduzione de' Salmi*, Padoue, 1780, 8 vol. in-8°. Cet ouvrage est divisé en un certain nombre de dissertations sur des sujets relatifs aux psaumes. La neuvième du premier volume a pour titre : *Della Musica antica, e della necessità delle notizie alla musica appartenente, per ben intendere e tradurre i Salmi*. La

douzième du second volume traite de la psalmodie des Hébreux. La dix-huitième du cinquième volume est intitulée : *La Filosofia della musica, o sia la musica de' Salmi*. Le huitième volume de cet intéressant ouvrage renferme une correspondance de Mattei avec quelques-uns de ses amis, et surtout avec Métastase, concernant la musique ancienne, qu'il considère comme supérieure à la moderne. En 1784, Mattei fit paraître à Naples une dissertation in-4° intitulée : *Se i maestri di cappella sono compresi fra gli artigiani* (Si les maîtres de chapelle sont compris parmi les artisans). Enfin on a du même écrivain des Mémoires pour servir à la vie de Métastase (in Colle, 1785, in-8°), où l'on trouve l'éloge de Jomelli.

MATTEI (l'abbé STANISLAS), compositeur de musique d'église, et professeur de contrepoint au *Lycée communal de musique*, à Bologne, naquit dans cette ville le 10 février 1750. Son père, simple serrurier, l'envoya aux écoles de charité pour y apprendre les élémens du calcul et de la langue latine. Le hasard l'ayant conduit à l'église des cordeliers, appelés mineurs conventuels, où l'on exécutait chaque jour l'office en musique, son penchant pour l'art se développa rapidement et le ramena si souvent dans cette église, que le P. Martini le remarqua, prit de l'intérêt à lui, et le fit entrer dans son couvent comme novice. Dès ce moment le jeune Mattei reçut son instruction musicale de l'illustre maître de chapelle du couvent de Saint-François, pendant qu'il se livrait à l'étude de la philosophie et de la théologie. A seize ans, il prononça ses vœux, et lorsqu'il eut atteint sa vingt et unième année, il fut ordonné prêtre. Une tendre affection l'attachait à son maître, dont il était devenu le confesseur; il ne le laissa pres-

¹ On doit ici rectifier une erreur faite dans l'article *Framicourt*, d'après une note fautive de Boisgelou, et une faute d'impression du même article. Il y est dit que Framicourt commença le *Journal de musique* en 1779 (lisez 1769), et que ce furent ensuite Mathon-de-

la-Cour, puis Framery qui le continuèrent; mais c'est précisément le contraire qui arriva. Mathon-de-la-Cour commença le journal, et Framicourt ne le reprit en 1769 qu'après que son prédécesseur eût cessé d'y travailler.

que jamais seul dans ses dernières années, l'aïda dans ses recherches d'érudition, devenues pénibles à cause de ses infirmités, et lui prodigua les soins d'un fils dans sa dernière maladie. *Je sais*, disait le P. Martini en mourant, *en quelles mains je laisse mes livres et mes papiers*. Je ne sais pourtant si l'abbé Mattei justifia la confiance de son maître, dans le sens qu'il y attachait ; car un tel legs ne pouvait être fait que dans le but de la continuation de ses travaux, et surtout du quatrième volume de l'histoire de la musique dont le P. Martini (*voy. ce nom*) s'occupa jusqu'à ses derniers moments : or son élève, qui peut-être comprenait son insuffisance pour un semblable travail, n'en a pas publié une ligne, quoiqu'il ait survécu trente-neuf ans à son maître.

Le P. Mattei succéda au P. Martini dans les fonctions de maître de chapelle de Saint-François : déjà depuis 1770 il en avait pris possession. Vers 1776 il commença à faire entendre ses propres compositions pour l'église, et depuis lors il écrivit un grand nombre de messes, de motets, d'hymnes, de psaumes et de graduels dont on trouve quelques copies à Rome, mais dont la plupart se conservent en manuscrit dans la bibliothèque de Saint-George, à Bologne. Lorsque les couvens furent supprimés en 1798, époque où l'Italie était envahie par les armées françaises, Mattei se retira dans un modeste logement avec sa vieille mère, et trouva des ressources pour son existence dans l'enseignement de la composition. C'est depuis cette époque qu'il a été connu sous le nom de *l'abbé Mattei*. De nombreux élèves fréquentèrent son école, et bientôt il acquit de la célébrité comme professeur. Son attachement pour la ville où il avait au jour lui avait fait refuser plusieurs places de maître de chapelle qui lui avaient été offertes ; mais il accepta avec plaisir celle de Saint-Pétrone, à Bologne, et en remplit les fonctions jusqu'à la fin de sa vie. Le lycée communal de musique ayant

été organisé en 1804, il y fut appelé pour enseigner le contrepoint, et forma un grand nombre d'élèves, dont les principaux sont Rossini, Morlacchi, Donizetti, Tadolini, Tesei et Pilotti. Ce dernier lui a succédé dans ses fonctions de maître de chapelle à Saint-Pétrone. Retiré, après la mort de sa mère, chez son ami D. Battistini, curé de Sainte-Catherine, il passa ses dernières années dans le calme d'une vie uniquement remplie par des travaux de cabinet et par les soins qu'il donnait à ses élèves. Le 17 mai 1825, il termina son honorable carrière, dans la soixante-seizième année de son âge. La société des philharmoniques et le conseil communal de Bologne lui firent de magnifiques obsèques, et lui élevèrent un tombeau, où l'on a placé son buste. L'abbé Mattei était membre de la société philharmonique de Bologne ; il en fut le président en 1791 et 1794. A l'époque de la formation de l'Institut des sciences, lettres et arts du royaume d'Italie (1808), il fut choisi comme un des huit membres de la section de musique, et l'Académie des beaux-arts de l'Institut royal de France le nomma l'un de ses membres associés, le 24 janvier 1824.

Comme la plupart des maîtres italiens des meilleures écoles, Mattei possédait une bonne tradition pratique de l'art d'écrire ; c'est par là qu'il s'est distingué comme professeur et qu'il a formé de bons élèves : mais il n'y avait en lui ni doctrine, ni critique, ainsi que le prouve son ouvrage intitulé : *Pratica d'accompagnamento sopra bassi numerati, e contrappunti a più voci sulla scala ascendente, e discendente maggiore e minore, con diverse fughe a quattro e otto* (Pratique d'accompagnement sur des basses chiffrées, et contrepoints à plusieurs voix sur la gamme ascendante majeure et mineure, suivis de fugues à quatre et à huit parties), Bologne, Cipriani, 1825-1850, 5 parties in-fol. Toute la théorie de Mattei sur l'harmonie est renfermée en six pages dans cet

ouvrage : elle se borne à l'exposé de la forme de l'accord parfait, de celui de la septième dominante et de leurs dérivés, avec quelques notions des prolongations. Du reste, les faits particuliers n'y sont rattachés par aucune considération générale ; nulle philosophie ne se fait apercevoir dans l'ensemble de ces faits. Quelques règles de contrepoint, avec les exemples qui y sont relatifs, composent toute la théorie de cette partie de l'art dans le livre de Mattei. Ces règles, contenues dans huit pages, sont présentées d'une manière empirique et sans aucune discussion de principes ; mais elles sont suivies de bons exercices en contrepoint simple, depuis deux jusqu'à huit parties réelles sur la gamme diatonique montante et descendante, dans les modes majeur et mineur. Ces exercices, quoique bien écrits, ont le défaut de n'être pas bien gradués, car dès les premiers pas on y voit dans les contrepoints simples à trois et à quatre des imitations et des canons, bien qu'aucune notion de ces formes ne soit donnée dans l'ouvrage.

Je ne connais des compositions de Mattei qu'une messe à quatre sans instruments, une messe solennelle avec orchestre, et une messe à 8 avec orgue. On cite de sa composition un intermède intitulé *Il Librajo*, et un oratorio de la Passion.

Le portrait de ce professeur a été gravé (in-folio) par Capuri, et publié à Bologne.

MATTEUCCI (MATTEO), célèbre chanteur soprano, naquit à Naples en 1649. Son nom véritable serait ignoré si un passage d'un livre fort obscur ne nous l'avait révélé ; ce livre a pour titre : *Memorie dell' abate D. Bonifacio Pecorone della città di Saponara, musico della real cappella di Napoli*, Naples, 1729, in-4°. On y lit ce passage (p. 77) : *Oltre finalmente i forti impulsi del sig. Marchese Matteo Sassani, volgarmente Matteucci, famosissimo cantor di voce sopra, ni esortarono di ritornarne a dirittura al sig. Ficcrè*, etc. Ce passage

nous apprend à la fois que *Sassani* était le nom du chanteur, et son prénom *Matteo* ; de plus, qu'il avait le titre de marquis, quoiqu'il soit appelé *chevalier* par tous les biographes. La circonstance dont il s'agit dans ce passage se rapporte à l'année 1708. Après avoir été longtemps au service de Naples et y avoir acquis des richesses considérables, il était retourné à Naples où il vivait encore en 1750. Mancini nous apprend (*Riffl. pratica sopra il canto figur.*, p. 18) que par dévotion il avait l'habitude de chanter alors dans les églises tous les samedis, et que sa voix avait conservé tant de fraîcheur, quoiqu'il fût âgé de plus de quatre-vingts ans, que ceux qui l'entendaient sans le voir se persuadaient qu'il devait être dans la fleur de l'âge. On ignore l'époque de la mort de cet artiste extraordinaire.

MATTHÆI (CONRAD), avocat à Brunswick, né dans cette ville dans la première moitié du dix-septième siècle, fit ses études à Königsberg, où il fut reçu docteur en droit. Il a fait imprimer un livre intitulé : *Kurtzer doch ausführlicher Bericht von den Modis musicis, welchen aus den besten, ältesten, berühmtesten und bewährtesten autoribus der Musik zusammen getragen, auf den unbeweglichen grund der Messkunst gesetzt und mit Beliebung der leblichen philosophischen Facultæt Eurf. Br. Pr. universitet zu Königsberg, herausgegeben, etc.* (Avis court mais suffisamment détaillé sur les modes musicaux, etc.), Königsberg, 1652, in-4°. Bien que cet ouvrage porte le nom de Matthæi au frontispice, cependant il avoue, dans la seconde préface, qu'il n'en est que le rédacteur, et qu'il en doit le fond à un nommé *Grymnius* ou *Grimnius*, dont il ne fait connaître ni la patrie ni la profession ; mais il le cite (p. 15) comme auteur d'un traité allemand sur le monocorde. Il est vraisemblable que l'auteur dont il s'agit est Henri Grimm (voy. ce nom), chantre à Magdebourg au commencement du dix-

septième siècle. L'ouvrage de Matthæi a pour objet de comparer les modes de l'ancienne musique grecque, suivant la doctrine de Ptolémée, avec les tons du plain-chant. On y trouve (p. 65) d'anciens vers techniques latins qui indiquent d'une manière beaucoup plus claire que la plupart des traités du chant ecclésiastique les répercussions des notes principales des tons de ce chant.

MATTHÆI (HENRI-AUGUSTE), violoniste et compositeur, naquit à Dresde le 30 octobre 1781, et se livra dès son enfance à l'étude de la musique. Quoiqu'il fût parvenu à jouer avec habileté de plusieurs instrumens, le violon était celui qu'il préférait et sur lequel il fit les progrès les plus rapides. Dans un voyage qu'il fit à Leipsick en 1805, il obtint un si brillant succès au concert hebdomadaire, qu'il fut immédiatement engagé comme violon solo à l'orchestre du théâtre et du concert. L'intérêt que sa personne et son talent inspiraient décida quelques amateurs à lui fournir les moyens de se rendre à Paris pour y perfectionner son jeu d'après les conseils d'un grand maître. Rodolphe Kreutzer fut celui qu'il choisit, et cet artiste célèbre lui prodigua ses soins. De retour à Leipsick, au mois de janvier 1806, il étonna ses protecteurs par le brillant de son exécution, et justifia leurs bienfaits par les succès qu'il obtint dans les concerts. Dans l'automne de 1809, il se réunit à ses collègues Campagnoli, Voigt et Dotzauer pour former une société de quatuors : les séances où ces artistes faisaient entendre les productions de Haydn, de Mozart et de Beethoven excitèrent l'admiration de tout ce qu'il y avait d'amateurs à Leipsick, et réunirent un auditoire nombreux. Le 21 juin 1810 il exécuta à la grande fête musicale de la Thuringe une symphonie concertante pour deux violons avec Spohr, et se montra digne de se mesurer avec un tel athlète. Le 16 décembre de l'année suivante il donna un concert à Berlin et y justifia la

réputation qui l'avait précédé dans cette ville. Après avoir fait un brillant voyage artistique dans le nord de l'Allemagne, il retourna à Leipsick où il succéda à Campagnoli comme maître de concert en 1817. Depuis cette époque jusqu'à sa mort, arrivée à l'automne de 1855, il a rempli cette place avec distinction, et a montré beaucoup de talent dans la direction de l'orchestre. On a gravé de la composition de cet artiste : 1° Quatre concertos pour le violon, op. 2. 9. 15 et 20, Leipsick, Peters et Hofmeister. 2° Fantaisie pour violon et orchestre, op. 8, Leipsick, Peters. 5° Rondo *idem*, op. 18, Vienne, Haslinger. 4° Quatuors brillans, op. 6 et 12, Leipsick et Hambourg. 5° Variations pour violon et quatuor, op. 7. 10, 21. Leipsick, Breitkopf et Härtel, Hofmeister. 6° Duos pour 2 violons, op. 5, Leipsick, Peters. 7° Chants joyeux pour deux sopranos, ténor et basse, op. 19, *ibid.* 8° Airs et chants allemands à voix seule et accompagnement de piano, op. 1. 4. 5, 11, 15, 17, *ibid.*

MATTHEIS (NICOLAS), violoniste italien, se fixa à Londres vers la fin du règne de Charles II. Sa pauvreté était extrême lorsqu'il arriva en Angleterre, mais sa fierté égalait sa misère. Il parvint à se faire entendre à la cour, mais il n'y plut pas, parce qu'il se plaignait avec hauteur du bruit que faisaient les conversations pendant qu'il jouait. Quelques personnes qui estimaient son talent parvinrent à lui faire comprendre qu'il ne réussirait pas de cette manière à se faire des amis : il écouta leurs conseils, et bientôt il eut beaucoup d'élèves dans les familles nobles. Il composait pour eux des leçons qui eurent beaucoup de succès et dont on recherchait les copies, ce qui le décida à les faire graver sur cuivre. Il en présentait des exemplaires reliés aux personnes riches qui les lui payaient cinq ou six guinées. Ce fut le commencement de la musique gravée en Angleterre. Mattheis publia quatre recueils de ces leçons, sous

ce titre : *Ayres for the violin to wit : preludes, fugues, allemandes, sarabands, courants, giges, fancies, and likewise other passages, introductions for single and double stops, etc.* Mattheis fit aussi graver des leçons pour la guitare, dont il jouait fort bien, et un traité de composition et de basse continue dont les exemplaires sont devenus d'une rareté excessive. Il avait composé plusieurs concertos et des solos qui n'ont pas été publiés. Les leçons qu'il donnait et la vente de ses ouvrages lui avaient procuré des richesses considérables : elles lui firent contracter des habitudes d'intempérance qui le conduisirent en peu de temps au tombeau.

MATTHEIS (NICOLAS), fils du précédent, né à Londres, fut aussi violoniste et compositeur de mérite. A peine au sortir du berceau il reçut de son père des leçons de violon : ses progrès furent rapides. Vers 1717 il se rendit à Vienne où il occupa pendant quelque temps la place de premier violon dans la chapelle impériale. Plus tard il vécut en Bohême, et l'on a la preuve qu'il était encore à Prague en 1727 par les airs de danse qu'il écrivit pour l'opéra intitulé *Costanza e Fortezza*, que le maître de chapelle Fux avait composé pour le couronnement de Charles VI ; car on lit au titre de cet ouvrage : *Con le arie per i balli dal sign. Nicola Mattheis, direttore della musica instrumentale di S. M. Ces. e Catt.* Peu de temps après il retourna en Angleterre. Le docteur Burney fit sa connaissance à Shrewsbury, en 1757, et reçut de lui des leçons de musique et de langue française. Mattheis resta dans cette ville jusqu'à la fin de ses jours et mourut en 1749. Burney assure que Mattheis exécutait les sonates de Corelli avec une grâce remarquable et une admirable simplicité. On a gravé de sa composition, à Amsterdam, cinq livres de solos pour le violon, sous ce titre : *Arie cantabili a violino solo e violoncello o basso continuo.*

MATTHESON (JEAN), compositeur et surtout écrivain sur la musique, naquit à Hambourg le 28 septembre 1681. Son père, ayant remarqué ses heureuses dispositions pour la musique, lui donna les meilleurs maîtres pour les développer. Tout à tour il reçut des leçons de Hanff, de Woldag, de Brunnmüller, de Prætorius et de Kærner. Dès l'âge de neuf ans il jouait déjà de l'orgue dans plusieurs églises, et chantait dans les concerts des morceaux de sa composition en s'accompagnant de la harpe. Il apprit aussi à jouer de la basse de viole, du violon, de la flûte et du hautbois. En 1690, on lui fit commencer ses études littéraires. Après avoir terminé ses humanités, il fit un cours de jurisprudence et apprit aussi les langues anglaise, italienne et française. Pendant ce temps, Brunnmüller, Prætorius et Kærner lui enseignaient la basse continue, le contrepoint et la fugue ; et le maître de chapelle Conradi lui donnait des leçons de chant. Pendant les années 1696 et 1697 il chanta les parties de soprano à l'Opéra de Kiel ; puis il retourna à Hambourg, où il donna en 1699, à l'âge de dix-huit ans, son premier opéra, intitulé : *Les Pléiades*. Vers le même temps, il entra au théâtre de cette ville en qualité de ténor, et pendant plusieurs années il y joua les premiers rôles. On ignore s'il eut quelque talent dramatique. En 1705 il se lia d'amitié avec Handel qui venait d'arriver à Hambourg. Ils firent ensemble le voyage de Lubeck, dans le but de concourir pour le remplacement du célèbre organiste Buxtehude ; mais celui-ci ne consentait à se retirer qu'à la condition que son successeur épouserait sa fille ; obligation qui ne plut ni à Handel ni à Mattheson ; et qui les fit renoncer à un emploi qu'ils avaient mérité par leur talent. On peut voir à l'article de Handel les circonstances d'une brouillerie et d'un duel entre ces deux artistes. Ils redevinrent pourtant amis, et pendant leur longue carrière ils conservèrent des relations bienveillantes, ce

qu'il faut sans doute attribuer à la différence de la direction qu'ils prirent dans leurs travaux. Mattheson ne pouvait lutter avec Handel dans la composition. Celui-ci lui était aussi supérieur comme organiste, mais Mattheson avait plus de grâce et d'élégance sur le clavecin.

En 1705 il quitta la scène et alla à Brunswick où il écrivit un opéra français intitulé : *Le Retour de l'âge d'or*. Déjà il ressentait les premières atteintes d'une surdité qui s'accrut progressivement, et qui finit par devenir complète. De retour à Hambourg, il y fut nommé gouverneur du fils de l'ambassadeur d'Angleterre, avec qui il fit plusieurs voyages à Leipzig, à Dresde et en Hollande. A Harlem, on lui offrit la place d'organiste avec 1500 florins d'appointemens ; mais il la refusa. A son retour à Hambourg, le père de son pupille lui fit obtenir l'emploi de secrétaire de la légation anglaise. En 1709, il épousa la fille d'un ecclésiastique anglais. Les négociations où il fut employé ayant fait reconnaître en lui autant d'habileté que de prudence, il obtint en 1712 la place de résident par *interim*, après la mort de M. Wirth, qui en avait rempli précédemment les fonctions. Depuis plusieurs années il occupait la place de maître de chapelle de l'église de Saint-Michel à Hambourg ; mais sa surdité l'obigea à demander sa retraite en 1728 ; elle lui fut accordée avec une pension dont il eut la jouissance jusqu'à sa mort, c'est-à-dire pendant trente-six ans. Il cessa de vivre le 17 avril 1764, à l'âge de quatre-vingt-trois ans. Par son testament, il avait légué à l'église Saint-Michel une somme de 44.000 marcs, pour la construction d'un orgue qui fut exécuté par Hildebrand, d'après le plan de Mattheson.

Peu d'hommes ont déployé dans leurs travaux autant d'activité que ce savant musicien. Nonobstant ses occupations multipliées, ses places d'organiste et de maître de chapelle, ses fonctions de secrétaire de légation et de résident, enfin les leçons

qu'il donnait à un grand nombre d'élèves, il a composé beaucoup d'opéras, d'oratorios, de cantates, de pièces instrumentales et vocales, a écrit une quantité prodigieuse de livres et de pamphlets relatifs à la musique, et a été éditeur ou traducteur de beaucoup d'autres ouvrages. Sa correspondance était d'ailleurs si étendue, que le nombre de personnes dont il recevait des lettres et à qui il écrivait, s'élevait à plus de deux cents. Ses compositions ont de l'analogie avec le style de Keiser, en ce qui concerne l'harmonie et la modulation ; mais on n'y trouve pas, à beaucoup près, autant d'imagination. C'est surtout comme auteur didactique et comme musicien érudit que Mattheson est maintenant connu, quoique ses ouvrages n'aient plus aujourd'hui qu'une valeur historique pour la littérature musicale. Sa lecture était immense ; son savoir, étendu dans la théorie et dans la pratique ; mais son esprit manquait de portée, et sa manière d'exposer ses idées était absolument dépourvue de méthode. Dans la polémique il ne gardait point de mesure contre ses adversaires, et dans son style grossier, les épithètes blessantes et les injures étaient prodiguées à ceux qui ne partageaient pas ses opinions. Ses ouvrages sont devenus rares, et peu de bibliothèques en possèdent la collection complète. Parmi ses compositions, on cite les suivantes : 1^o *Les Pléiades*, opéra (allemand) en 5 actes, Hambourg, 1699. 2^o *Porsema*, idem, ibid., 1702. 3^o *La Mort de Pan*, idem, ib., 1702. 4^o *Cléopâtre*, idem, ibid., 1704. 5^o *Le Retour de l'âge d'or*, Brunswick, 1705. 6^o *Boris*, Hambourg, 1710. 7^o *Henri II^e, roi de Castille*, ibid., 1711. On a publié les airs choisis de cet opéra, Hambourg, 1711. 8^o *Prologo per il re Lodovico XV*, 1715. 9^o Vingt-quatre oratorios composés et exécutés à l'église Sainte-Catherine de Hambourg, antérieurement à 1728. 10^o Pièces de musique d'église pour le jubilé de 1717, en commémoration de la réforme luthérienne. 11^o Messe à quatre

voix et orchestre, exécutée à ses funérailles en 1764. 12° Différentes pièces de musique funèbre, ou de noces, ou pour d'autres occasions, au nombre d'environ quinze morceaux. 13° *Epicedium*, musique funèbre pour la mort du roi de Suède Charles XII, achevé le 26 février 1719. 14° Douze sonates pour deux et trois flûtes, Amsterdam, 1708, 3 parties in-fol. 15° Sonates pour le clavecin, Hambourg, 1713. 16° *Mouument harmonique*, consistant en douze suites pour le clavecin, Londres, 1714. 17° *Le Langage des doigts*, recueil de fugues pour le clavecin, première partie, Hambourg, 1755, *idem*, 2° partie, *ibid.*, 1757. 18° *Odeon morale, jucundum et vitale* (Recueil de pièces de chant), paroles et musique de Mattheson, Hambourg, 1751. 19° Sérénade pour le couronnement du roi d'Angleterre Georges 1^{er}, publiée à Londres en 1714.

Les écrits de Mattheson sur la musique se divisent en théoriques, didactiques, historiques et polémiques. Dans la première classe on trouve les suivans : 1° *Aristoxeni Junior. Phthongologia systematica. Versuch einer systematischen Klang-Lehre wider die irrigen Begriffe von diesem geistigen Wesen, von dessen Geschlechtem, Ton-arten, Dreyklängen, und auch vom mathematischen Musikanten, nebst einer Erinnerung wegen der behaupteten himmlischen Musik* (Phthongologie systématique d'Aristoxène le jeune, ou essai d'une théorie systématique du son opposée aux idées erronées sur cet objet, ses espèces, etc.; avec une préface relative à la prétendue musique céleste (harmonie des sphères), Hambourg, 1748, in-8°, de 167 pages. Forkel dit (*Allgem. Litter. der Musik*, pag. 250) que cet ouvrage renferme des observations acoustiques beaucoup plus ingénieuses que ce qu'on trouve chez les autres auteurs. Il me semble que ce jugement manque de solidité. La théorie de Mattheson n'est que le développement de cette proposition de Bacon de

Verulam : *Aer nullum procreat sonum* (*Novum Organ. scient.*, lib. II); base de la théorie reproduite depuis lors par quelques philosophes, notamment par M. Azais, qui a voulu substituer au principe de la résonnance de l'air, dans la production du son, sa doctrine de l'expansion des corps dans un fluide sonore (*V. la Revue musicale*, ann. 1852). 2° *Réflexions sur l'éclaircissement d'un problème de musique pratique*, Hambourg, 1720, in-4° de 55 pages. Ce petit ouvrage a pour objet la constitution de la gamme dans les modes majeur et mineur. L'éclaircissement du problème est d'un auteur anonyme; les réflexions seules sont de Mattheson qui les a écrites en français, parce que l'éclaircissement est dans cette langue. Mattheson a aussi traité assez longuement des proportions musicales dans sa Grande École de la basse continue, surtout dans la deuxième édition. Dans la classe des livres didactiques de cet écrivain, on remarque : 3° *Exemplarische Organisten-Probe im Artikel vom General-Bass; welche mittelst 24 leichter und eben so viel etwas schwerer Exempel, aus allen Tönen, etc.; nebst einer theoretischen Vorbereitung über verschiedene musikalische Merkwürdigkeiten* (Science pratique de la basse continue ou explication de la basse continue mêlée de 24 exercices, etc.; précédée d'une introduction théorique concernant différentes parties importantes de la musique), Hambourg, 1719, in-4°. L'introduction théorique de cet ouvrage, en 128 pages, contient des principes d'harmonie, mêlés de calculs sur les proportions numériques des intervalles, et sans indication de la génération des accords qui ne se trouve dans aucun traité de basse continue publié antérieurement à 1722, où parut le livre de Rameau sur ce sujet. Le reste du livre est composé de 24 exercices de basse chiffrée où l'on ne remarque aucun ordre progressif; chaque exercice est suivi d'une explication plus ou moins étendue sur les diverses circonstances harmo-

niques qui s'y rencontrent. Cette partie de l'ouvrage est composée de 274 pages. La seconde édition du livre de Mattheson a pour titre : *Grosse General-Bass-Schule, oder der exemplarischen Organisten-Probe* (Grande École de la basse continue, ou la science pratique de l'organiste), Hambourg (sans date), in-4° de 460 pag. Il y a un second tirage de la même édition qui porte la date de 1751, avec un supplément qui élève le nombre des pages à 484. Cette édition est très-différente de la première; elle contient des additions considérables, particulièrement dans l'introduction théorique. Cependant il est très-remarquable que Mattheson n'y fait aucune mention du *Traité de l'harmonie* de Rameau, ni de l'importante théorie qui y est exposée. Au surplus, il est évident par l'analyse qu'il a donnée du *Traité de l'harmonie* dans sa *Critica musica* (t. II, p. 7-11), qu'il n'avait compris ni cet ouvrage, ni la théorie du renversement des accords qui immortalise le nom de Rameau. 4° *Kleine General-Bass-Schule, worin nicht nur Lernende, sondern vornehmlich Lehrende, etc.* (Petite École de la basse continue, etc.), Hambourg, 1755, de 255 pages; avec cette épigraphe : *Utilia, non subtilia*. Ce livre n'est pas, comme on pourrait le croire, un abrégé du précédent, mais un ouvrage absolument différent. Celui-ci est un véritable traité d'harmonie, précédé des élémens de la musique et de la connaissance du clavier. Mattheson y explique la forme et l'emploi des accords; puis il les applique dans des exemples. Il ne parle pas de la génération de ces accords, et garde un profond silence sur la théorie de cette génération publiée par Rameau; mais son ouvrage n'est pas moins le plus méthodique de ceux qui avaient été publiés en Allemagne jusqu'à cette époque, quoique la deuxième édition du livre de Heinichen (*F.* ce nom), soit plus riche de faits harmoniques. 5° *Kern melodisches Wissenschaft, bestehend in der auserlesenen Haupt- und Grund-*

Lehren der musikalischen Setz-kunst oder Composition, als ein Vortœuffer der Vollkommenen Kapellmeisters, etc. (Base d'une science mélodique, consistant dans les principes naturels et fondamentaux de la composition; introduction au parfait maître de chapelle, etc.), Hambourg, 1737, in-4° de 182 pages. Après une explication des intervalles et de leurs proportions, Mattheson traite dans cet ouvrage des divers styles de musique d'église, de madrigaux, de théâtre et de chambre, puis des successions d'intervalles favorables ou défavorables aux voix, de la forme des phrases et de la ponctuation musicale, des pièces de musique vocale ou instrumentale en usage de son temps; enfin du style fugué et canonique. En 1758, il fit imprimer à Hambourg des lettres remplies d'éloges sur cet ouvrage qu'il avait reçues de quelques musiciens, entre autres de Kuntzen et de Scheibe. Ces lettres, qui forment quinze pages in-4°, ont pour titre : *Güttige Zeugnisse über die jüngste Matthesonisch-Musicalische Kern-Schrift, als ein Füglicher Anhang derselben* (Témoignages authentiques en faveur du dernier écrit musical de Mattheson, etc.). 6° *Der Vollkommene Kapellmeister, das ist Grundliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muss, die einer Kapelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will, etc.* (Le parfait maître de chapelle, etc.), Hambourg, 1759, in-fol. de 484 pages. Une bonne préface sert d'introduction à cet ouvrage qui renferme un bon traité de l'art d'écrire et de toutes les connaissances nécessaires à un compositeur et à un maître de chapelle. *Le parfait Maître de chapelle* est incontestablement le meilleur livre sorti des mains de Mattheson. Dans la classe de ses écrits historiques se rangent : 7° *De Eruditione musica, schediasma epistolicum. Accedunt Literæ ad V. C. Christophorum Friedericum Leisnerum de eodem argumento scriptæ*. Hamburgi,

1732, 16 pages in-4°. Forkel ainsi que MM. Lichtenthal et Becker ont rangé cet écrit dans une section de l'Esthétique musicale; mais la lecture de ce même opuscule fait voir qu'il est purement historique. Une deuxième édition de la dissertation de Mattheson a été publiée à Hambourg en 1752, 2 feuilles in-8°. 8° *Etwas neues unter der Sonnen! oder das unterirdische Klippen-Concert in Norwegen, aus glaubwürdigen Urkunden auf Begehren angezeigt* (Quelque chose de nouveau sous le soleil; ou détails sur les concerts souterrains de la Norwége, d'après des documens authentiques), Hambourg, 1740, 8 pages in-4°. Ce morceau a été publié aussi dans la Bibliothèque musicale de Mitzler (tom. II, part. III, page 151). Mattheson n'est l'auteur que de quelques notes dans ce morceau qui contient des lettres écrites de Christiana sur de prétendus concerts souterrains qu'on aurait entendus dans les montagnes de la Norwége, le jour de Noël. Un voyageur français, qui avait envoyé ces lettres à Mattheson, s'exprimait ainsi dans la sienne : « Voici, « mon maître, deux récits avérés de la « musique souterraine en Norwége, que je « vous envoie ci-inclus. Tout cela est très-« véritable. Vous autres philosophes, exa-« minez ce prodige; faites-le imprimer; « dites-en votre sentiment publiquement. « Pourquoi ce concert se fait-il presque « toujours à Noël? Ces musiciens des « montagnes, pourquoi ne font-ils de mal « à personne, quand on les laisse en repos? « Pourquoi se taisent-ils et s'évanouissent « lorsqu'ils sont observés et questionnés? « Y a-t-il de la musique dans l'enfer? « Je erois qu'il n'y a là que des harle-« mens et des grimemens de dents. » 9° *Grundloge einer Ehrentafel woran dertüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler, etc., Leben, Werke, Verdienste, etc., erscheinen sollen* (Fondement d'un arc de triomphe où se trouvent la vie, les œuvres et le mérite des plus habiles maîtres de

chapelle, compositeurs, savans, musiciens, etc.), Hambourg, 1740, un vol. in-4° de 428 pages. Ce volume contient des notices sur un certain nombre de musiciens plus ou moins célèbres, d'après des renseignemens autographes fournis à Mattheson, ou d'après des extraits de ses lectures. 10° *Die neueste Untersuchung der Singspiele, nebst beygefügter musikalischen Gesmacksprobe* (Nouvelles recherches sur le drame en musique, suivies d'un examen du goût musical, etc.), Hambourg, 1744, in-8°, de 168 pages. Quelques bonnes choses mêlées à beaucoup d'inutilités et de divagations se trouvent dans cet ouvrage, comme dans la plupart des écrits de Mattheson. 11° *Das erläuterte Selah; nebst einigen andern nützlichen Anmerkungen, und erbaulichen Gedanken über Lob und Liebe, als einer Fortsetzung seiner vermischten Werke, etc.* (Le Selah éclairci, suivi de quelques autres observations utiles, etc.), Hambourg, 1745, in-8° de 164 pages. Après avoir examiné les opinions des divers auteurs qui ont écrit sur l'expression hébraïque *Selah* qui se trouve dans l'inscription placée en tête de quelques psaumes, et qui a donné la torture aux érudits, Mattheson établit que ce mot devait indiquer la ritournelle du chant de ces psaumes. 12° *Behauptung der himmlischen Musik aus den Gründen der Vernunft, Kirchen-Lehre und heiligen Schrift* (Preuve de la musique céleste tirée de la raison naturelle, de la théologie et de l'Écriture sainte), Hambourg, 1747, in-8° de 144 pages. Ce n'est pas sans étonnement qu'on voit un musicien instruit tel que Mattheson, s'occuper de recherches sérieuses sur la nature de la musique que font les anges dans le ciel. Il est encore revenu sur ce sujet dans un autre de ses écrits dont il sera parlé plus loin. 13° *Philologisches Treuespiel, als ein kleiner Beytrag zur kritischen Geschichte der deutschen Sprache, vornehmlich aber mittelst geschenter Anwendung, in der Tonwissenschaft*

nützlich zu gebrauchen (Le jeu philologique des *Treize*, pour servir à l'histoire critique de la langue allemande, et principalement d'un bon usage dans la science de la musique), Hambourg, 1752, in-8° de 142 pages. Cet écrit est composé de treize dissertations, dont quelques-unes seulement sont relatives à des objets de l'histoire de la musique. Mattheson y a réuni des anecdotes et des épigrammes contre les musiciens français de son temps, particulièrement contre Rameau (pag. 95). Il explique dans un passage de son livre, entrepris pour la défense d'un autre ouvrage qu'il avait publié longtemps auparavant, le titre bizarre qu'il a donné à celui-ci, et pour lequel il a forgé le mot *Tresespiel*, qui n'est pas allemand, par analogie avec un jeu de cartes appelé *les treize*, parce qu'il devait donner la solution de treize difficultés. Tout cela est fort ridicule. C'est à la suite de ce petit ouvrage que se trouve la deuxième édition de la dissertation *De Eruditione musica*. 14° *Georg. Friederich Handels Leben Beschreibung, nebst einem Verzeichnisse seiner Ausübungswerke und derer Beurtheilung übersetze, etc.* (Histoire de la vie de George Frédéric Handel, suivie d'un catalogue de ses ouvrages, etc.), Hambourg, 1761, in-8° de 10 feuilles. Mattheson avait donné précédemment une notice sur Handel dans sa *Base d'un arc de triomphe* : il y a quelques contradictions entre ces deux morceaux.

Il y a un livre de Mattheson qui n'appartient proprement à aucune des classes précédentes, ni à celle de la critique, quoiqu'il participe de tous; car c'est à la fois un livre didactique, historique, philosophique et critique. Il est composé de trois volumes qui ont paru dans l'espace de huit années, à des distances égales, et qui portent chacun un titre différent. Le premier est intitulé : 15° *Das Neu-Eröfnete Orchestre, oder universelle und gründliche Anleitung, wie ein Galant homme einen vollkommenen Begriff*

von der Hoheit und Würde der edlen Music erlangen, seinen Gout darnach formiren, die Terminos technicos verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaft raisonniren mäge (L'orchestre nouvellement ouvert, ou instruction universelle et fondamentale dans laquelle un galant homme pourra acquérir une idée complète de la grandeur et de l'importance de la noble musique, entendre les termes techniques, et raisonner de cette science excellente avec habileté), Hambourg, 1715, in-8° de 558 pages. Le volume est terminé par des remarques de l'illustre compositeur Keiser, qui commencent à la page 550. C'est dans un but semblable à celui de Mattheson, que cent dix-sept ans après lui j'ai écrit *la Musique mise à la portée de tout le monde*. Le deuxième volume a pour titre : *Das beschützte Orchestre, oder desselben zweyte Eröffnung, worinn nicht nur einem wüsklichen Galant homme, der eben kein Professions-Verwandter, sondern auch manchem Musico selbst die alleranfrichtigste und deutlichste Vorstellung musikalischer Wissenschaften, wie sich dieselbe vom Schulstaub tüchtig gesäubert, eigentlich und wahrhaftig verhalten ertheilet, etc.* (L'orchestre protégé, ou deuxième ouverture de cet orchestre, dans lequel on donne, non-seulement à un galant homme étranger à la profession, mais aussi à plus d'un musicien, la connaissance la plus exacte et la plus claire des sciences musicales, et où l'on explique dans quel rapport elles sont l'une à l'égard de l'autre, après qu'on en a séparé la poussière de l'école, etc.), Hambourg. 1717, in-8° de 561 pages. La plus grande partie de ce volume est employée à la réfutation du livre de Buttstedt (*V.* ce nom), intitulé : *Ut, ré, mi, fa, sol, la, tota musica et harmonica aeterna*. Il y a dans cette réfutation de la solidité mêlée à beaucoup de pédantisme et de divagation. On reconnaît la tournure d'esprit de Mattheson dans la partie du

titre de son livre où il dit : *Ut, ré, mi, fa, sol, la, todte (nicht tota) Musica* (Non toute la musique, mais la musique morte dans ut, ré, mi, fa, sol, la)¹. Le troisième volume de cet ouvrage est intitulé : 17^o *Das forschende Orchestre, oder desselben dritte Eröffnung darinn Sensus vindiciæ et Quartæ blanditiæ. das ist der beschirmte Sinnen-rang und der Schmeichelnde Quarten-klang, etc.* (L'orchestre scrutateur, ou sa troisième ouverture dans laquelle on trouve les droits des sens et les flatteries de la quarte, etc.) Hambourg, 1721, in-8^o de 789 pages, non compris les tables. La première partie de ce volume, divisée en quatre chapitres, est un traité de la philosophie de la musique considérée dans l'action des sens relativement à la perception, au jugement artistique, et dans la construction rationnelle de la science. Mattheson, suivant sa méthode, y conclut plus souvent par autorité que par raisonnement. La seconde partie est curieuse : elle contient de savantes recherches sur la quarte et sur les opinions de quelques savans, notamment de Calvisius, de Werckmeister, et de Baryphonus (voy. ces noms), à l'égard de cet intervalle.

Dans la classe des écrits polémiques et critiques de Mattheson, on trouve : 18^o *Critica Musica, dass ist : Grundrichtige Untersuch-und Bewurtheilung, vieler, Theils vorgefassten, Theils einfeltigen Meinungen, Argumenten und Eintwürffe, so in alten und neuen, gedruckten und ungedruckten musicalischen Schrifften zu finden* (Musique critique, c'est-à-dire, examen et jugement rationnel de beaucoup d'opinions, d'arguments et d'objections solides ou futiles, qu'on trouve dans les livres sur la musique anciens et modernes, imprimés et manuscrits), Hambourg, 1722-1725,

2 vol. in-4^o, divisés en 8 parties de trois numéros chacun. Ce journal, le premier qui ait été publié spécialement sur la musique, contient quelques bonnes critiques, et même des théories complètes de certains objets de l'art ; par exemple, la quatrième partie est entièrement consacrée aux canons, et ce sujet y est traité en plus de 120 pages ; mais il y a peu de sens et de goût dans le choix de plusieurs objets de la critique. Mattheson y donne d'ailleurs tout au long des écrits relatifs à la musique, au lieu de les analyser ; c'est ainsi qu'il a réimprimé dans le premier volume tout le Parallèle de la musique italienne et de la musique française, de l'abbé Ragueneau, et jusqu'à l'approbation du censeur. 19^o *Der musikalische Patriot, welcher seine gründliche Betrachtungen, über Geist-und Welt-Harmonien, etc.* (Le Patriote musicien et ses principales méditations sur l'harmonie spirituelle et mondaine, etc.), Hambourg, 1728, in-4^o de 576 pages. J'ignore ce qui a pu engager Forkel, copié par MM. Lichtenthal et Becker, à placer ce livre parmi les écrits relatifs à l'histoire de la musique des Hébreux, parce qu'il s'y trouve plusieurs morceaux sur ce sujet ; car le volume n'est formé que de la réunion des numéros d'un journal de musique où il est traité de différens sujets, et où l'on trouve entre autres l'histoire de l'Opéra de Hambourg. Les bonnes choses qui se trouvent dans cet écrit périodique sont malheureusement gâtées par un ton de critique acerbe et même brutale qui se rencontre dans la plupart des ouvrages de Mattheson. Elles lui attirèrent cette fois une rude attaque dans un pamphlet anonyme intitulé : *Ein paar derbe musicalisch-patriotische Ohrfeigen dem nichts weniger als musicalischen Patrioten und nichts weniger als patriotischen Musico, salv. venia Hn. Mattheson, welcher zum neuen Jahre eine neue Probe seiner gewohnten Calumnianten-Streiche unverschämter-weise*

¹ Il y a un jeu de mots dans l'adjectif *todte* substitué à *tota*.

an der Tag geleyet hat, zu Wiederherstellung seines verlohrenen gehöres und verstandes und zu Bezeugung schuldiger Dankbarkeit auff beyde Backen in einem zufälligen Discours wohlmeynend ertheilet von zween Brauchbahren Virtuosen, Musandern und Harmonio (Une paire de vigoureux soufflets musicaux et patriotiques administrés, avec sa permission, sur les deux joues de M. Mattheson, qui n'est rien moins que patriote musicien, et rien moins que musicien patriote, et qui a mis au jour, au commencement de l'année, un nouvel exemple de ses traits calomnieux, suivant son habitude; servant à rétablir son ouïe et son esprit perdus, et comme une marque de la gratitude qui lui est due), une feuille in-4°, 1728 (sans nom de lieu). 20° *Der neue Göttingische aber viel schlechter, als die alten Lacedæmonischen, urtheilende Ephorus, wegen der Kirchen-Music eines andern belehret* (Le nouvel Éphore de Göttingue, juge beaucoup plus mauvais que l'ancien de Lacédémone, à propos de la musique d'église, etc.), Hambourg, 1727, in-4° de 124 pages. Cet écrit est une critique fort dure de l'ouvrage de Joachim Meyer, concernant la musique des peuples de l'antiquité et de l'église. On peut voir à l'article de celui-ci des détails sur la polémique que fit naître la critique de Mattheson. 21° *Mithridat wider den Gift einer welschen Satyre, genannt : La Musica* (Mithridate contre le poison d'une satire italienne, intitulée : *La Musica*), Hambourg, 1749, in-8° de 540 pages. Cette satire, réimprimée par Mattheson avec une traduction allemande, au commencement du volume, est composée d'environ 700 vers. Elle avait été publiée avec d'autres morceaux de poésie à Amsterdam, en 1719. Mattheson a montré peu de sens en faisant un long commentaire sur ce morceau de poésie cynique, où la musique est appelée : *Arte sol da putana e da bardasse* : une telle production ne méritait que le mépris. 22° *Be-*

währte Panacea, als eine Zugabe zu das musicalischen Mithridat, überaus wider die leidige Kachexie irriger Lehrer, schwermüthige Verechter und goitloser Schwender der Tonkunst, Erster Dosis (Panacée certaine, comme un supplément au Mithridate musical, très-salutaire contre la fâcheuse cachexie d'un faux savant, d'un détracteur mélancolique de la divine musique. Première dose), Hambourg, 1750, 84 pages in-8°. Cet écrit est une critique amère du pamphlet de Biedermann intitulé : *Programma de vita musica*, où se trouvent rassemblés quelques passages des anciens contre la musique et les musiciens. 23° *Wahrer Begriff des harmonischen Lebens. Der Panacea zwote Dosis. Mit beygefügter Beantwortung dreyer Einwürffé wider die Behauptung der himmlischen Musik* (Idée véritable de la vie harmonique; avec une réponse péremptoire à trois objections contre l'assertion de la musique céleste. Deuxième dose de la Panacée), Hambourg, 1750, in-8° de 119 pages. 24° *Sieben Gespräche der Weisheit und Musik samt zwey Beylagen; als die dritte Dosis der Panacea* (Sept dialogues de la sagesse et de la musique, etc.; comme troisième dose de la Panacée), Hambourg, 1751, in-8° de 207 pages. 25° *Die neu angelegte Freuden Academie, zum lehrreichen Vorschnack unbeschreiblicher Herrlichkeit in der Feste göttlicher Macht* (La nouvelle et intéressante académie des amis, pour donner dans les fêtes religieuses un instructif avant-goût d'une inexprimable grandeur), Hambourg, 1751, in-8° de 502 pages. Deuxième volume du même ouvrage, *ibid.*, 1755, in-8° de 522 pages. 26° *Plus-Ultra, ein Stückwerk von neuer und mancherley Art* (Plus-Ultra, ouvrage composé de morceaux de différentes espèces), Hambourg, 1754, in-8° de 606 pages,

¹ Je n'ai pu traduire l'expression *Schwender* qui ne s'applique qu'à l'homme qui déshonore une vierge.

divisé en trois parties, appelées provisions (*Vorræthe*). Mattheson traite dans cet ouvrage de la musique dans le culte, de la mélodie et de l'harmonie, de l'effet de la musique sur les animaux, etc. Un des meilleurs morceaux est une analyse du *Tentamen novæ theoriæ musicæ* d'Euler. On trouve à la fin du deuxième volume de la *Critica musica* de Mattheson une liste de dix ouvrages concernant la littérature, l'histoire et les sciences qu'il a publiés, et dont la plupart sont traduits de l'anglais, de l'italien ou du français. On dit qu'il a écrit aussi un livre concernant les longitudes en mer. Enfin il a donné de nouvelles éditions du *Traité* de Niedt, sur la basse continue et le contrepoint, et de celui de Raupach (voy. ces noms) sur la musique d'église, avec des préfaces et des notes.

Bode assure, dans le troisième volume de la traduction allemande des voyages musicaux de Burney (pag. 178), que Mattheson a laissé en manuscrit soixante et douze ouvrages prêts à être imprimés : il y a peut-être de l'exagération dans ce nombre; mais il est certain que ce laborieux écrivain n'a point fait imprimer tout ce qu'a produit sa féconde plume. Forkel et Gerber citent de lui les ouvrages suivants, selon eux, existant dans la bibliothèque de Hambourg et dans d'autres lieux : 1^o *Der Bescheidene musikalische Dictator, mit einen Intermezzo für den sogenannten Menschen* (Le dictateur musical modeste, etc.). 2^o *Eloquentia verticordia sonora*. 3^o *Die Thorheit den Augenorgel, welche sich anjetzt von neuem regel* (La folie de l'orgue oculaire (du P. Castel), etc.). 4^o *Rechte mathematische Form der Tonkunst, mit den wohlbestellten Paukenspiel* (Véritable forme mathématique de la musique, etc.). 5^o *Nothwendige Verbesserung der Sprache und Reime in den gewöhnlichen Kirchenliedern* (Amélioration nécessaire du langage et de la rime dans les cantiques de l'église).

On a gravé deux beaux portraits de Mattheson : le premier (in-4^o) se trouve à la tête des deux éditions de la Grande École de la basse continue; l'autre (in-fol.) est placé au commencement du *Parfait maître de chapelle*.

MATTHIAS (MAÎTRE OU MESTRE), musicien belge du seizième siècle, a été placé par Walther et par Gerber, dans leurs dictionnaires, sous le nom de *De Meistre* : je crois qu'ils ont pris pour le nom de cet artiste la qualification de *maître* qui se donnait autrefois à des savans et à des artistes, et que le nom véritable de celui dont il s'agit était réellement *Matthias*. Je suis conduit à cette conjecture par un de ses ouvrages où il est appelé *M. Matthias*, *fiamengo*, et où l'on voit qu'en 1551 il était maître de chapelle de l'église cathédrale de Milan. Après la mort de Hans Walther, il fut appelé pour le remplacer à la cour de Dresde par l'électeur Maurice de Saxe : mais il n'arriva dans cette ville qu'après la mort de ce prince; Auguste, successeur de celui-ci, le garda à son service, en qualité de maître de chapelle. Matthias vivait encore en 1577, car il publia dans cette année des motets allemands et latins. On connaît sous son nom : *La Battaglia Tagliana composta da M. Matthias, fiamengo, maestro di cappella del duomo di Milano, con alcune villotte piacevoli, nuovamente con ogni diligenza stampata e corretta, a quattro voci*. In Venezia, G. Scotto, 1551, in-4^o obl. La bataille contenue dans ce recueil est une imitation de celle de Marignan, par Clément Jannequin. 2^o *Magnificat octo tonorum*, Dresde, 1557, in-folio. 3^o *Cathechesis tribus vocibus composita*, Nuremberg, 1563, in-4^o. *Geistliche und weltliche Gesenge mit 4 und 5 Stimmen* (Chants religieux et profanes, à 4 et 5 voix), Wittenberg, 1566, in-4^o. 4^o *Motetti a 5 voci*, lib. 1, Dresde, 1750. 5^o *Officia de Nativitate et Ascensione Christi 5 vocum*, ibid. 1574. 6^o *Teutsche und Latinische*

Lieder von 5 Stimmen (Chansons allemandes et latines à 5 voix), Dresde, 1577. On trouve dans la bibliothèque royale de Munich des offices de Matthias en manuscrit, sous les nos 28, 42 et 45 : dans le recueil intitulé *Motetti del fiore*, dont il y a des éditions de Venise, de Lyon et d'Anvers, on trouve un motet de Matthias.

MATTIOLI (le P. ANDRÉ), cordelier, fut maître de chapelle du duc de Mantoue, vers le milieu du dix-septième siècle. Il est cité comme auteur des opéras suivans : 1^o *La Palma d'Amore*, 1650. 2^o *Il Ratto de' Cefalo*, 1651. 3^o *L'Esilio d'Amore*, idem. 4^o *Didone*, 1656. 5^o *Perseo*, 1665. 6^o *Gli Sforzi del desiderio*, 1666.

MATTUCCI (PIERRE), sopraniste, né dans un village des Abruzzes en 1768, fit ses études musicales au conservatoire de la Pietà, sous la direction de Sala. Dans sa jeunesse il chanta pendant plusieurs années à Rome, sur le théâtre *Argentina*, les rôles de *prima donna*. Plus tard il parcourut l'Italie, chanta partout avec succès, visita Londres, l'Espagne, la Russie, et revint en Italie vers 1806. Deux ans après il se fit entendre à Milan pendant la saison du carnaval. Vers 1811 il se retira à Naples. Depuis cette époque on n'a plus eu de renseignemens sur sa personne. Gervasoni dit qu'il possédait une voix fort étendue et fort égale.

MAUCLERC (PIERRE), duc de Bretagne, était fils de Robert II, comte de Dreux. Il mourut en 1250. Comme tous les princes de sa maison, il cultivait la poésie et la musique. Les manuscrits de la bibliothèque du roi nous ont conservé une chanson notée de sa composition.

MAUDUIT (JACQUES), musicien français, issu de noble famille, suivant le P. Mersenne (*Harmon. universelle*, livre VII, p. 65), naquit à Paris le 16 septembre 1557. Après avoir fait ses études dans un collège de cette ville, il voyagea dans plusieurs contrées de l'Europe, notamment en Italie, puis revint à Paris,

où il succéda à son père dans la charge de garde du dépôt des requêtes du palais. Il était fort instruit dans les langues anciennes, savait l'italien, l'espagnol, l'allemand, et possédait des connaissances étendues dans la musique. Il mourut à l'âge de 70 ans le 16 août 1627. Ami de Ronsard, il fit exécuter au service funèbre de ce poète une messe de *Requiem* à cinq voix, de sa composition, qui fut chantée ensuite à l'anniversaire de la mort de Henri IV, puis à celui de Mauduit lui-même, dans l'église des Minimes de la place Royale. Mersenne a publié le dernier *requiem* de cette messe dans son *Harmonie universelle* (liv. 7^e, pag. 66 et suiv.). On trouve deux autres morceaux de cet artiste dans les *Questions sur la Genèse* du même auteur. Mauduit a laissé en manuscrit un grand nombre de messes, vêpres, hymnes, motets, fantaisies et chansons. Le portrait de Mauduit a été inséré par Mersenne dans son *Traité de l'harmonie universelle* (liv. 7^e, p. 65).

MAUGARS (AUDE), prieur d'Esnac et interprète du roi pour les langues du Nord, vivait à Paris vers le milieu du dix-septième siècle. Parmi ses écrits, on remarque celui qui a pour titre : *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie, écrite à Rome le 1^{er} octobre 1659*, Paris (sans nom d'imprimeur), 1759, in-8^o. Dans cet opuscule, l'abbé Maugars parle avec admiration du talent de Frescobaldi qu'il avait entendu à Rome.

MAULGRED (PIAT), maître du chant à l'église collégiale de St.-Pierre, à Lille, au commencement du dix-septième siècle, a composé un recueil de motets publié sous le titre de *Cantiones Sacre* 4, 5, 6 et 8 *vocum*, Anvers, 1605, in-4^o. On a aussi de sa composition : *Chansons honnestes à 4 et 5 parties*, Anvers, 1606, in-4^o.

MAUPIN (Mlle), née vers 1675, était fille d'un secrétaire du comte d'Armagnac, nommé d'*Aubigny*. Mariée fort jeune, elle obtint pour son époux un emploi dans

les aides, en province. Pendant son absence, ayant fait connaissance d'un prévôt de salle, nommé Séranne, elle s'enfuit avec lui à Marseille, où elle apprit à faire des armes. Bientôt après, pressés par le besoin, les deux amans s'engagèrent comme chanteurs au théâtre de cette ville; mais une aventure scandaleuse obligea M^{lle} Maupin de quitter le théâtre et de s'éloigner de Marseille. Les parens d'une jeune personne, s'étant aperçus de la passion que cette actrice avait conçue pour elle, se hâtèrent de l'envoyer dans un couvent à Avignon. M^{lle} Maupin alla s'y présenter comme novice. Peu de jours après une religieuse mourut; l'actrice porta le cadavre dans le lit de son amie, mit le feu à la chambre, et dans le tumulte causé par l'incendie, enleva l'objet de ses affections. Après quelques aventures en province, elle vint à Paris et débuta à l'Opéra par le rôle de *Pallas* dans *Cadmus*, en 1695. Elle y fut fort applaudie; pour remercier le public, elle se leva dans la machine, et salua en ôtant son casque. Après la retraite de M^{lle} Rochois, en 1698, elle partagea les premiers rôles avec M^{lles} Desmatins et Moreau.

Née avec des inclinations masculines, elle s'habillait souvent en homme, pour se divertir ou se venger. Duménil, acteur de l'Opéra, l'ayant insultée, elle l'attendit un soir à la place des Victoires, habillée en cavalier, et lui demanda raison l'épée à la main; sur son refus de se battre, Maupin lui donna des coups de canne, et lui prit sa montre et sa tabatière. Le lendemain, Duménil conta à ses camarades qu'il avait été attaqué par trois voleurs, qu'il leur avait tenu tête, mais qu'il n'avait pu empêcher qu'ils ne lui prissent sa montre et sa tabatière. — « Tu mens, » s'écria Maupin, « tu n'es qu'un lâche; c'est moi seule qui t'ai donné des coups de bâton, et pour preuve de ce que je dis, voici ta montre et ta tabatière que « je te rends. » Dans un bal donné au Palais-Royal, par Monsieur, elle osa faire

à une jeune dame des agaceries indécentes. Trois amis de cette dame lui en demandèrent raison : elle sortit sans hésiter, mit l'épée à la main, et les tua tous trois. Rentrée dans la salle du bal, elle se fit connaître au prince, qui lui obtint sa grâce.

Peu de temps après, elle partit pour Bruxelles où elle devint la maîtresse de l'électeur de Bavière. Ce prince l'ayant quittée pour une comtesse, lui envoya quarante mille francs avec ordre de sortir de Bruxelles. Ce fut le mari de la dame lui-même qui fut chargé de porter l'ordre et le présent. Maupin lui jeta l'argent à la tête en lui disant que c'était une récompense *digne d'un m..... tel que lui*. De retour à Paris, elle rentra à l'Opéra, qu'elle quitta tout à fait en 1705. Quelques années auparavant, elle avait eu la fantaisie de se raccommoier avec son mari, qu'elle fit venir de la province; on dit qu'elle vécut avec lui dans une parfaite union jusqu'à la mort de ce dernier, arrivée en 1701. Elle-même mourut vers la fin de 1707, âgée de 55 ans. On trouve dans les *Anecdotes dramatiques*, t. III, p. 332, une lettre que lui adressa le comte Albert sur le projet qu'elle avait conçu de se retirer du monde. Elle avait peu de talent dans l'art du chant, mais sa voix était fort belle.

MAURER (FRANÇOIS-ANTOINE), chanteur allemand, naquit à Pœlten, près de Vienne, en 1777. Ayant été admis fort jeune au séminaire de cette ville, il y fut remarqué par le baron Van Swieten qui lui fit donner une éducation musicale, et lui fit apprendre les langues italienne et française. La composition et le chant devinrent ensuite les objets particuliers de ses études. A peine âgé de quinze ans, il se faisait remarquer par de légères compositions. En 1796 il débuta au théâtre de Schikaneder par le rôle de Sarastro, dans *La Flûte enchantée*, où il obtint un brillant succès. L'étendue de sa voix dans le grave était extraordinaire : on assure

même qu'il descendait jusqu'au *contre la*, ce qui était presque sans exemple. Ses discussions avec son protecteur, qui voulait qu'il ne cultivât que son talent de compositeur, se terminèrent par des scènes désagréables qui l'obligèrent à s'éloigner de Vienne. Il se rendit d'abord à Francfort-sur-le-Mein, où il avait un engagement pour le théâtre national. Il y joua avec succès jusqu'à la fin de l'année 1800; puis il fut appelé à Munich, dont les habitans ne l'accueillirent pas moins bien; mais il ne jouit pas longtemps des avantages de sa nouvelle position, car une fièvre ardente le conduisit au tombeau le 19 avril 1803. Comme compositeur, il s'est fait connaître par la musique d'une traduction allemande de l'opéra-comique intitulé *Maison à Vendre*, et par un autre petit opéra dont *David Teniers* était le sujet. On connaît aussi de lui de petites pièces pour le piano, Vienne, Weigl, des airs détachés et des scènes avec accompagnement de piano, Offenbach, André.

MAURER (LOUIS-GUILLAUME), violoniste et compositeur, né à Potsdam le 8 février 1789, est élève de Haak, maître de concert de Frédéric II, et violoniste distingué. A l'âge de treize ans il se fit entendre pour la première fois à Berlin, dans un concert : de vifs applaudissemens accueillirent son talent précoce, et cet heureux début décida de sa carrière d'artiste. Attaché d'abord à la musique de la chambre du roi de Prusse, il y puisa dans la fréquentation de musiciens de mérite des conseils et des modèles qui hâtèrent ses progrès. En 1806, la chapelle du roi ayant été dissoute après la bataille de Jéna, Maurer dut chercher des ressources en voyageant. D'abord il se rendit à Kœnigsberg, où il fut bien accueilli, puis à Riga, où il connut Rode et Baillot, qui lui donnèrent des conseils, et enfin à Mittau, d'où il se rendit à Pétersbourg. Les concerts qu'il y donna améliorèrent sa position, et le firent connaître avantageuse-

ment. De là il se rendit à Moscou, où il retrouva Baillot, qui lui fit obtenir la place de directeur de musique chez le chambellan Wsowologsky, riche amateur de musique qui avait formé un orchestre attaché à sa maison. Maurer resta attaché à ce seigneur jusqu'en 1817 et le suivit dans ses terres, aux frontières de la Sibérie, à l'époque de l'invasion de l'armée française. De retour à Berlin en 1818, il y resta peu de temps, et fit un voyage à Paris, où il eut des succès comme violoniste. L'année suivante, il accepta la place de maître de concerts à Hanovre, et il resta dans cette ville jusqu'en 1832, époque où il reçut de M. de Wsowologsky l'invitation de se rendre à Pétersbourg, en qualité de directeur de sa musique. Il occupa encore cette position, et jouit de beaucoup d'estime comme virtuose et comme compositeur. Parmi ses ouvrages, ceux qui ont eu le plus de succès sont sa symphonie concertante pour quatre violons, qu'il a exécutée pour la première fois avec Spohr, Müller et Wich, et qui a été entendue à Paris en 1858 dans un concert donné par Herz et Lafont, et son œuvre 14^e, qui consiste en 5 airs russes variés pour violon, avec orchestre. Il a écrit aussi quelques opéras et ballets, entre autres *Alonzo*, *La Fourberie découverte*, et *Le Nouveau Paris*, dont on a publié les ouvertures à grand orchestre; mais il n'a point réussi dans ces compositions. Ses ouvrages publiés sont : 1^o Les ouvertures citées ci-dessus. 2^o Symphonie concertante pour 4 violons, op. 55, Leipsick, Peters. 3^o Symphonie concertante pour 2 violons, op. 56, Leipsick, Hofmeister. 4^o Romance de *Joseph* variée pour 2 violons et violoncelle principaux, avec orchestre, op. 25, Leipsick, Peters. 5^o Variations pour 2 violons principaux et orchestre, op. 30, Leipsick, Breitkopf et Härtel. 6^o *Idem*, op. 47, Leipsick, Hofmeister. 7^o Concertos pour violon principal et orchestre, n^{os} 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, Leipsick, Peters. 8^o Concertinos

idem, nos 1 et 2, Brunswick, Meyer. 9^o Fantaisies pour violon principal et orchestre, op. 60 et 62, Leipsick, Hofmeister. 10^o Airs variés *idem*, op. 2, 14, 16, 25, 35, 57, 51, 55, 59 76, Leipsick, Hanovre et Brunswick. 11^o *Idem*, avec accomp. de quatuor. 12^o Quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle, op. 17, 28, Bonn, Simrock; Hanovre, Bachmann. 15^o Duos concertans pour 2 violons, op. 61, Leipsick, Peters. 14^o Chansons allemandes, avec acc. de piano.

MAURICE-AUGUSTE, landgrave de Hesse-Cassel, né le 25 mai 1572, fut un des princes les plus instruits de son temps, et joignit à ses connaissances littéraires du talent pour la musique. Il composa des mélodies pour quelques psaumes de Lobwasser, et des motets à plusieurs voix dont quelques-uns ont été insérés dans les *Florilegium Portense* de Bodenchatz. Fatigué du monde, il abdiqua. passa les dernières années de sa vie dans la retraite, et mourut le 15 mars 1652.

MAVIUS (CHARLES), professeur de musique à Leicester, né à Bedford en 1800, est fils d'un musicien allemand qui résidait à Kettering en 1824. Élève de son père, il fit de si rapides progrès dans la musique, qu'à l'âge de quatorze ans il obtint la place d'organiste à Kettering. Plus tard, il est devenu élève de Griffin pour le piano, et de King pour l'harmonie et le chant. Depuis 1820 il est fixé à Leicester. On a gravé de sa composition quelques morceaux de piano qui ont paru à Londres depuis 1817.

MAX (MAXIMILIEN), violoniste habile, né à Winterberg, en Bohême, le 27 décembre 1769, fit ses études musicales comme enfant de chœur à l'église cathédrale de Passau, où il fit aussi ses humanités et son cours de philosophie. Plus tard, il alla étudier la théologie à Prague. En 1792 il entra dans l'ordre des Prémontrés à Tepel. Après la suppression de son couvent il alla à Neumark. En 1815, il remplissait les mêmes fonctions à Czi-

hana. Non-seulement il a été un des meilleurs violonistes de la Bohême, mais il jouait aussi fort bien du piano et de la viole d'amour. On a gravé de sa composition, à Prague, six trios pour 2 violons et violoncelle.

MAXANT (JEAN-NEFOMUCÈNE-ADALBERT), organiste distingué et compositeur, naquit vers 1750 dans la seigneurie de Rossenberg, à Diwicz, en Bohême. D'abord élève d'un très-bon organiste, nommé Rokos, il reçut ensuite des leçons de Koprzywa, un des meilleurs élèves du célèbre organiste Segert. Après avoir étudié pendant plusieurs années sous la direction de ce maître, il voyagea dans la haute et basse Autriche, fut attaché successivement comme musicien au service de plusieurs couvens, et enfin fut nommé en 1776 recteur du collège et directeur du chœur à Friedberg, où il vivait encore en 1817. Cet artiste a formé un nombre considérable d'excellens élèves, dont la plupart ont été ou sont organistes en Bohême. Il a publié à Linz une messe à quatre voix et orchestre composée pour les académiciens de cette ville. Il avait en manuscrit : 1^o Dix-huit messes solennelles. 2^o 6 motets. 3^o 6 messes de *requiem*. 4^o Beaucoup de chants détachés. 5^o Des préludes et pièces d'orgue. 6^o Des sonates et variations pour le piano.

MAXIMILIEN-JOSEPH III, électeur de Bavière, naquit à Munich le 28 mars 1727, et succéda à son père Charles-Albert en 1745. Une instruction solide dans les sciences et dans les arts, un esprit droit et le désir sincère de rendre ses sujets heureux, en firent un des princes les plus accomplis du dix-huitième siècle. On le surnomma *le bien-aimé*; dénomination mieux méritée par lui que par son contemporain Louis XV, roi de France. Il mourut à Munich le 30 décembre 1777. Ce prince jouait bien du violon, du violoncelle, et surtout de la basse de viole. Bernasconi avait été son maître de composition. Lorsque l'historien de la musique

Burney visita la Bavière, le duc lui fit présent d'un *Stabat mater* de sa composition que le célèbre chanteur Guadagni considérait comme un fort bon ouvrage. Précédemment une copie de ce morceau avait été portée à Venise à l'insu du prince, et le morceau avait été gravé sur des planches de cuivre; informé de cet événement, Maximilien fit acheter toute l'édition et la supprimer. On cite aussi de sa composition des litanies et une messe qui fut exécutée par les musiciens de sa chapelle.

MAXWELL (FRANÇOIS KELLY), docteur en théologie et chapelain de l'hôpital d'Édimbourg appelé *Asylum*, naquit en Ecosse vers 1730, et mourut à Édimbourg en 1782. Il a fait imprimer un livre qui a pour titre : *An Essay upon tune; being an attempt to free the scale of music, and the tune of instruments, from imperfections* (Essai sur le ton (la tonalité), ou tentative pour affranchir l'échelle musicale et la construction tonale des instrumens (à clavier) de leurs imperfections), Édimbourg, 1781, in-8° de 290 pages, avec 19 planches. Le frontispice de cet ouvrage a été renouvelé, avec l'indication de Londres et la date de 1794. Le livre est divisé en deux parties, dont chacune est subdivisée en sept chapitres : la première est relative à la construction rationnelle des intervalles; la seconde, à la constitution des gammes majeure et mineure de tous les tons. L'objet du livre de Maxwell est un des plus importants de la philosophie de la musique; il contient de curieuses recherches sur un sujet dont les difficultés sont excessives : malheureusement l'auteur part d'une fausse donnée, en considérant le système égal comme le dernier terme de la perfection dans la construction des gammes, et comme le seul moyen de rendre régulière la conformation de celles-ci. Quoi qu'il en soit de l'erreur de Maxwell à cet égard, on ne peut nier qu'il ne fasse preuve de beaucoup de savoir, et d'un esprit élevé. Son livre,

traité sous la forme la plus sévère, n'a point eu de succès en Angleterre; l'édition a été anéantie, et les exemplaires en sont devenus d'une rareté excessive : ce n'est pas sans peine que j'ai pu m'en procurer un à Londres même.

MAYER (JEAN-FRÉDÉRIC), savant théologien, né à Leipsick le 6 décembre 1650, enseigna la théologie successivement à Wittenberg, à Hambourg, à Greifswald et à Kiel. Nommé, en 1701, surintendant général des églises de la Poméranie, il occupa ce poste jusqu'à sa mort, arrivée à Stettin le 30 mars 1712. Parmi ses nombreuses dissertations, on en trouve une : *De hymno : Erhalt uns Herr bey deinem Wort*, etc., Kiel, 1707, in-4° de 24 pages. Dans son *Museum ministri ecclesiæ* (1690, in-4°), il traite au 2^e chapitre, p. 27, *De l'origine, de l'antiquité, et de la construction primitive des orgues*.

MAYER (GODEFROID-DAVID), docteur en médecine, et membre de l'Académie des scrutateurs de la nature, à Breslau, naquit dans cette ville le 9 novembre 1659, et y mourut le 28 novembre 1719. On a de lui une dissertation intitulée : *Apologia pro observatione soni cujusdam in pariete dubii invisibilis automati*, Breslau, 1712, in-4°. Elle a été aussi insérée dans les *Acta eruditorum* de la même année.

MAYER (CHRÉTIEN), professeur de philosophie, naquit à Mesrztitz, en Moravie, le 20 août 1719, entra chez les jésuites, à Mayence, le 26 septembre 1745, après avoir terminé ses études avec distinction à l'université de Würzburg, puis sortit de cette société, et devint professeur de philosophie à Heidelberg, où il mourut le 16 avril 1785. Ce savant a introduit dans l'harmonica des perfectionnemens dont il a donné la description avec des planches dans le journal intitulé *Von und für Deutschland*. Ce morceau n'a paru qu'après sa mort, au mois de juillet 1784.

MAYER (ANTOINE), compositeur dra-

matique, né en Bohême vers le milieu du dix-huitième siècle, vécut quelques années à Paris, puis à Londres, et enfin à Cologne, où il fut maître de chapelle. Il vivait dans cette dernière ville en 1795. Il a fait représenter à l'Opéra de Paris : 1^o *Damete et Zulmis*, en 1780. 2^o *Apolon et Daphné*, en un acte, 1782. L'Almanach théâtral de Gotha indique de lui les opéras allemands : 3^o *Das Irrlicht* (Le follet). 4^o *Die Lufthagel* (L'ouragan); et les ballets : 5^o *Marlborough*. 6^o *Die Becker* (Le boulanger). On a gravé de la composition de cet artiste ; Trois trios brillans pour 2 violons et basse, op. 1, Bonn, Simrock.

MAYER (JEAN-BERNARD), professeur de harpe, né en Allemagne vers le milieu du dix-huitième siècle, se rendit à Paris en 1781, et y publia une méthode pour son instrument en 1785, et quelques compositions parmi lesquelles on remarque : 1^o Divertissement pour harpe et flûte, Paris, Janet. 2^o Duos pour deux harpes, nos 1 et 2, Paris, Nadermann. 3^o Divertissement pour harpe seule, Paris, Pacini. 4^o 2^o *idem*, Paris, Erard. 5^o Sonates pour harpe seule, nos 1 et 2, Paris, Nadermann. Plus tard, il s'est fixé à Londres, où il a été attaché comme harpiste à l'orchestre de l'Opéra. Il est mort dans cette ville en 1820. Des variations, des fantaisies et des pots-pourris pour la harpe ont été aussi publiés sous le nom de cet artiste.

MAYER ou MAYR (JEAN-SIMON), compositeur, est né le 14 juin 1765 à Mendorf, petit village de la haute Bavière. Son père, organiste de l'endroit, lui enseigna les élémens de la musique, pour laquelle il montrait d'heureuses dispositions. Enfant de chœur à l'âge de huit ans, il fut bientôt en état de chanter toute espèce de musique à vue, et à dix ans il exécutait sur le clavecin les sonates les plus difficiles de Schobert et de Bach. Vers cette époque, il entra au séminaire d'Ingolstadt pour y faire ses études, et

pendant tout le temps où il fréquenta cette école il négligea l'étude de la musique et du piano; mais à sa sortie de l'université il se livra de nouveau à la culture de cet art et apprit à jouer de plusieurs instrumens. Conduit en 1786 par différentes circonstances dans le Pays des Grisons, il y demeura deux ans, se livrant à l'enseignement de la musique, après quoi il se rendit à Bergame pour y étudier l'harmonie et l'accompagnement sous la direction du maître de chapelle Carlo Lenzi. Déjà, sans autre guide que son instinct, il avait composé quelques morceaux, entre autres des chansons allemandes qui avaient été publiées à Ratisbonne. Lenzi, maître médiocre, ne pouvait conduire fort loin son élève dans l'art d'écrire, et les ressources de Mayer ne lui permettaient pas d'aller chercher ailleurs les conseils d'un harmoniste plus habile. La difficulté de pourvoir à son existence l'avait même décidé à retourner dans son pays; mais les secours généreux du comte Pesenti, chanoine de Bergame, vinrent le tirer d'embarras, et lui fournirent les moyens d'aller continuer ses études à Venise auprès de Ferdinand Bertoni, maître de chapelle de Saint-Marc. Mayer ne trouva pas dans ce maître les ressources qu'il avait espérées pour son instruction. Soit que Bertoni le crût plus avancé qu'il n'était réellement, soit qu'il n'eût point l'habitude de l'enseignement et qu'il n'en connût pas la marche progressive, au lieu d'exercer son élève sur les diverses espèces de contrepoints, de canons et de fugues, il se contenta de le guider de ses conseils dans la facture des morceaux de musique, et de corriger partiellement les fautes qu'il remarquait dans ses ouvrages. Cette éducation pratique fut la seule que reçut Mayer dans l'art d'écrire; il y joignit de lui-même la lecture de quelques bons livres didactiques et des partitions de plusieurs grands maîtres.

Après avoir écrit quelques messes et des vêpres, il composa en 1791 l'oratorio

Jacob a Labano fugiens, pour le conservatoire des *Mendicanti*, à Venise; cet ouvrage fut exécuté en présence du roi de Naples, du grand-duc de Toscane, et de l'archiduc, vice-roi de Milan. Trois autres oratorios (*David*, *Tobie matrimonium*, et *Sisara*) furent ensuite demandés à Mayer pour Venise, et il écrivit pour Forlì *la Passione* et *Jepté*. Le brillant succès de toutes ces productions avait justifié la protection accordée au compositeur par le chanoine Pesenti : ce noble ami des arts rappela près de lui son protégé, dans le but de passer avec lui ses dernières années; mais à peine quelques dispositions avaient-elles été prises pour la réalisation de ce projet, que le comte mourut, et que Mayer resta livré à ses seules ressources. Cet événement le jeta dans la carrière de la composition dramatique, où il ne fût peut-être jamais entré si son protecteur eût vécu. Il fut déterminé à écrire pour le théâtre par les conseils de Piccinni, qui se trouvait alors à Venise. Son premier opéra fut *Saffo, o sia I ritti d'Apollò Leucadio* : on le représenta au théâtre de La Fenice, à Venise, en 1794. Depuis cette époque jusqu'en 1814, c'est-à-dire pendant l'espace de vingt années, le nombre des opéras et des cantates théâtrales composées par Mayer s'est élevé à soixante-dix-sept : la plupart ont été favorablement accueillis par les amateurs des villes principales de l'Italie, et pendant cette période, le nom de ce compositeur a joui d'une célébrité supérieure à celle des meilleurs artistes italiens. Quoiqu'il ne fût pas précisément doué de facultés créatrices, il y eut assez de mérite dans ses ouvrages pour qu'on les considérât comme le type du style dramatique de son temps. L'aurore de la carrière de Rossini marqua la fin de celle de Mayer. Celui-ci n'avait été qu'un homme de transition; son jeune rival était destiné à faire une transformation de l'art. L'activité productrice de Mayer avait été prodigieuse dans les premières années; plus tard, elle se ralentit.

En 1801, on lui donna le titre de membre honoraire du collège philharmonique de Venise; dans l'année suivante, la place de maître de chapelle de la basilique de Sainte-Marie-Majeure à Bergame lui fut confiée, et depuis lors il n'a cessé d'en remplir les fonctions. Diverses autres positions lui ont été offertes postérieurement à Londres, à Lisbonne et à Dresde; mais son attachement à la ville de Bergame et son goût pour l'existence paisible qu'il y trouvait lui firent refuser les avantages qu'on lui offrait ailleurs. C'est par les mêmes motifs qu'il n'accepta pas la place de censeur du conservatoire royal de Milan à laquelle il avait été appelé par un décret du vice-roi d'Italie, daté du 29 avril 1807. Lorsqu'il eut cessé d'écrire pour le théâtre il ne s'éloigna plus de Bergame et ne composa plus que pour l'église. Partageant son temps entre ses élèves et la littérature de la musique, il s'est en quelque sorte isolé depuis vingt-cinq ans du mouvement artistique qui l'environnait, et n'a cherché de délassement à ses travaux que dans le plaisir de former et d'augmenter chaque jour une collection de partitions de grands maîtres et de livres relatifs à la théorie et à l'histoire de la musique qu'il a rassemblée pendant près de quarante ans. La direction de l'Institut musical de Bergame, fondé par un décret du 18 mars 1805, et réorganisé par celui du 6 juillet 1811, lui a été confiée depuis son origine. Il y enseigne la composition, et y a formé quelques bons élèves, parmi lesquels on compte Donizetti. Mayer est maintenant (1859) âgé de plus de soixante-seize ans.

La liste des ouvrages de cet artiste se divise de la manière suivante : I. MUSIQUE D'ÉGLISE. 1^o Dix-sept messes solennelles avec orchestre. 2^o Quatre messes de requiem *idem*. 3^o Vingt-cinq psaumes. 4^o *Jacob a Labano fugiens*, oratorio, Venise, 1791. 5^o *Sisara*, *idem*, *ibid.*, 1795. 6^o *Tobie matrimonium*, *idem*, *ibid.*, 1794. 7^o *La Passione*, à Forlì, 1794. 8^o *David*, *idem*, à Venise, 1795.

9^o *Il Sacrificio di Jefe*, idem, à Forli, 1795. 10^o Tous les psaumes à 4 et 5 voix et orgue. 11^o Vêpres complètes avec orchestre. 12^o Six *Miserere*. 13^o Trois *Benedictus*. 14^o Un *Stabat*. II. MUSIQUE THÉÂTRALE. 15^o *Femio, ossia la musica custode della fede maritale*, cantate à trois voix, à Venise, en 1791. 16^o *Ero*, cantate à voix seule, pour la cantatrice Bianca Sachetti, en 1794. 17^o *Saffo, ossia I ritti d'Apollo Leucadio*, opéra seria, à Venise, 1794. 18^o *Temira ed Aristo*, cantate pour le théâtre de la Fenice, à Venise, 1795. 19^o *Lodoiska*, opéra seria, *ibid.*, 1796. 20^o *Un pazzo ne fà cento*, opéra bouffe, au théâtre Saint-Samuel, à Venise, 1797. 21^o *Telemacco*, opéra seria, à la Fenice, 1797. 22^o *Il Segreto*, farce, au théâtre de S.-Mosè, à Venise, 1797. 23^o *L'Intrigo delle Lettere*, *ibid.*, 1797. 24^o *Le Sventure di Leandro*, cantate en deux parties pour le comte Carcano, de Vienne. 25^o *Avviso ai maritati*, opéra bouffe, au théâtre S.-Samuel, à Venise, 1798. 26^o *Lauso e Lidia*, opéra seria, pour le théâtre de la Fenice, 1798. 27^o *Adriano in Siria*, idem, pour le théâtre S.-Benedetto. 28^o *Che originali!* farce, pour le même théâtre, 1798. 29^o *L'Amor ingegnoso*, à Venise, 1799. 30^o *L'Ubbidienza per Astusia*, farce, pour le théâtre S.-Benedetto, *ibid.*, 1799. 31^o *Adelaide di Guesclino*, opéra seria, pour le théâtre de la Fenice, *ibid.*, 1799. 32^o *L'Avaro*, farce, au théâtre S.-Benedetto, 1799. 33^o *Sabino e Carlotta*, *ibid.*, 1799. 34^o *L'Academia di musica*, idem, *ibid.*, 1799. 35^o *Lodoiska*, avec une musique nouvelle, pour le théâtre de la Scala, à Milan, 1800. 36^o *Gli Scitti*, opéra seria, pour le théâtre de la Fenice, à Venise, 1800. 37^o *La Locandiera*, opéra bouffe, pour l'ouverture du théâtre *Berico*, à Vicence, 1800. 38^o *Il Carretto del venditor d'aceto*, farce pour le théâtre Saint-Ange, à Venise, 1800. 39^o *L'Equivoco*, opéra bouffe, pour le théâtre della Scala, à Milan, 1800. 40^o *L'Imbroglione ed il*

Castigamatti, farce pour le théâtre San-Mosè, à Venise, 1800. 41^o *Ginevra di Scozia*, opéra seria, pour l'ouverture du théâtre de Trieste, 1801. 42^o *Le due Giornate*, opéra semi seria, pour le théâtre de la Scala, à Milan, 1801. 43^o *I Virtuosi*, farce, pour le théâtre St.-Lucques, à Venise, 1801. 44^o *Argene*, opéra seria, pour le théâtre de la Fenice, à Venise, 1801. 45^o *I Misteri Eleusini*, opéra seria, au théâtre de la Scala, à Milan, 1802. 46^o *Ercole in Lidia*, opéra seria, à Vienne, en 1805. 47^o *Le Finte rivali*, opéra bouffe, au théâtre de la Scala, à Milan, 1805. 48^o *Alfonso e Cora*, *ibid.*, 1805. 49^o *Amor non ha ritegno*, opéra bouffe, *ibid.*, 1804. 50^o *Elisa*, opéra semi-seria, au théâtre St.-Benedetto, à Venise. 51^o *L'Eroe delle Indie*, pour l'ouverture du théâtre de Plaisance, 1804. 52^o *Eraldo ed Emma*, opéra seria, à la Scala, à Milan, 1805. 53^o *Di locanda in locanda*, farce, pour le théâtre de San-Mosè, à Venise, 1805. 54^o *L'Amor conjugale*, opéra semi-seria, à Padoue, 1805. 55^o *La Roccia di Fahrenstein*, opéra semi-seria, au théâtre de la Fenice, à Venise, 1805. 56^o *Gli Americani*, opéra seria, *ibid.*, 1806. 57^o *Ifigenia in Aulide*, opéra seria, à Parme, 1806. 58^o *Il picciol compositore di musica*, farce, au théâtre de St.-Mosè, de Venise, 1806. 59^o *Adelasia ed Aleramo*, opéra seria, pour le théâtre de la Scala, à Milan, 1807. 60^o *Le due Giornate*, avec une nouvelle musique, pour le théâtre de la Fenice, à Venise, 1807. 61^o *Nè l'un nè l'altro*, opéra bouffe, pour le théâtre de la Scala, à Milan, 1807. et dans la même ville une cantate pour la paix de Tilsitt. 62^o *Belle ciarle e tristi fatti*, opéra bouffe, pour le théâtre de la Fenice, à Venise, 1807. 63^o *I Cherusci*, opéra seria, pour le théâtre *Argentina*, à Rome, 1808. 64^o *Il vero origiunde*, opéra bouffe, au théâtre *Valle*, 1808. 65^o *Il Ritorno d'Ulisse*, opéra seria, pour le théâtre de la Fenice,

à Venise, 1809. 66° *Il Raoul di Crequi*, opéra seria, au théâtre de la Scala, à Milan, 1810. 67° *Amore non soffrì opposizione*, opéra bouffe, au théâtre de St.-Mosè, à Venise, 1810. 68° Cantate en deux parties, pour le mariage de l'empereur Napoléon, exécutée à l'Institut musical de Bergame. 69° *Ifigenia in Aulide*, opéra seria, avec une nouvelle musique, pour l'ouverture du théâtre de Brescia, 1811. 70° *Il Desertore ossia Amore filiale*, opéra semi-seria, au théâtre S.-Mosè, à Venise, 1811. 71° *Medea*, opéra seria, au théâtre de la Fenice, à Venise, 1812. 72° *Tamerlano*, idem, au théâtre de la Scala, à Milan, 1815. 73° *Le duc Duchesse*, opéra bouffe, *ibid.*, 1814. 74° *Rosa bianca e Rosa rossa*, opéra seria, à Rome, 1814. 75° *Atar*, opéra seria, au théâtre de la Scala, à Milan, 1815. 76° *Elena e Costantino*, opéra seria, *ibid.*, 1816. 77° *Alcide al Rivio*, cantate, à Bergame. 78° Environ dix cantates à plusieurs voix, sans orchestre, pour l'usage de l'Institut musical de cette ville. Les ouvertures à grand orchestre d'*Adelasia*, de l'*Equivoco* et de *Medée*, ont été gravées à Offenbach et à Paris. Mayer a composé aussi plusieurs morceaux de musique instrumentale pour l'école de musique qu'il dirige.

Comme directeur de l'Institut musical de Bergame, il est auteur de plusieurs ouvrages relatifs à l'enseignement, entre autres de ceux-ci : *La Dottrina degli elementi musicali*, en manuscrit; *Breve metodo d'accompagnamento*, idem. On cite aussi de lui un Almanach musical, et une notice sur J. Haydn intitulée : *Brevi notizie istoriche della vita e delle opere di Giuseppe Haydn*, Bergame, 1809, in-8° de 14 pag. Enfin il a écrit une notice intitulée : *Cenni biographii di Antonio Capuzzi, primo violonista della chiesa di S.-Maria Maggiore di Bergamo*. Ce morceau se trouve dans le recueil intitulé : *Poesie in morte di Ant. Capuzzi*, Bergame, 1818, in-8°.

MAYER (CHARLES), pianiste et compositeur, est né en 1792 à Clausthal, dans le Harz. Son premier maître de musique fut l'organiste Rohrmann. Son père le destinait à l'étude du droit; il ne le laissa se livrer à la musique qu'aux heures de récréation, de manière à ne point interrompre ses travaux. Parvenu à l'âge de la conscription, Mayer fut enrôlé dans un régiment, mais ne fit point d'autre service militaire que celui de secrétaire de son colonel. Conduit en Russie dans l'expédition française de 1812, il y fut accueilli dans la maison d'un grand seigneur où il resta pendant la retraite. Ensuite il s'établit à Moscou et y devint élève de Field. Par les leçons de ce professeur et par un travail assidu il est devenu lui-même un pianiste distingué. Je l'ai connu à Paris en 1818 et lui ai trouvé un talent très-remarquable. Après avoir voyagé en Allemagne pendant près d'une année, il est retourné à Moscou où il jouit de beaucoup de considération comme professeur, et d'une position fort heureuse. On a gravé de sa composition : 1° Rondeaux pour piano seul, nos 1, 2, 3, 4, Leipsick, Bonn et Berlin. 2° Nocturnes *idem*, nos 1, 2, 3, *ibid.* 3° Exercices *idem*, Bonn, Simrock. 4° Grande toccata *idem*, Leipsick, Probst. 5° Variations sur l'air russe *Schoene Minka*, Amsterdam, Hanovre et Paris. 6° Variations sur *God save the king*, Bonn, Simrock. 7° Grand rondau brillant pour piano et orchestre, op. 28, Leipsick, Peters. 8° Grandes variations *idem* sur un thème de *Cenerentola*, Pétersbourg, Richter. 9° Exercices pour piano seul, op. 31. Offenbach, André. 10° Différens thèmes variés.

MAYNARD (JEAN), musicien anglais et luthiste habile, vivait à Londres au commencement du dix-septième siècle. On a de lui un recueil intitulé : *The twelve wonders of the world, set and composed for the viol da gamba, the lute and the voyce, to sing the verse, all three jointly and none several, etc.* (Les

douze merveilles du monde, composées pour la basse de viole, le luth et la voix, etc.), Londres, 1611, in-folio.

MAYR (JEAN), musicien bavarois qui vivait vers la fin du seizième siècle, naquit à Frisinge, et fut curé à Jahrz, près de Munich. On connaît de sa composition : *Cantiones sacre trium vocum elaboratae*, Munich, 1596, in-4°.

MAYR (RUPERT-IGNACE), en dernier lieu maître de chapelle de l'évêque de Frisinge, naquit vers le milieu du dix-septième siècle à Schardingeng, en Bavière. Après avoir été successivement musicien de cour à Aichstædt, à Ratisbonne, et violoniste de la chapelle électorale de Munich, il entra en 1706 au service de l'évêque de Frisinge, et mourut en 1716 dans cette position. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Palestra musica*, consistant en 15 sonates à 2, 3 et 4 parties et un *Lamento* à 5 parties, Augsbourg, 1674, in-folio. 2° 25 *Offertoria dominicalia*, ou motets à 4 et 5 voix concertantes, 2 violons, 3 trombones ou violes et basse continue. 3° *Sacri concentus psalmorum, antiphonarum, piarum cantionum, ex solo voce et diversis instrumentis compositi*, Ratisbonne, 1681, in-4°. 4° *Psalmodie brevis ad vesperos totius anni*, à 4 voix, 2 violons, 3 violes ou trombones et basse continue, Augsbourg, 1706, in-4°.

MAYSÉDER (JOSEPH), violoniste distingué et compositeur élégant, est né à Vienne le 26 octobre 1789. Les élémens de la musique et du violon lui furent enseignés par un maître obscur ; mais plus tard il devint élève de Schuppanzigh qui le choisissait toujours pour jouer la partie de second violon dans ses matinées ou soirées de quatuors. Un son pur, une exécution brillante dans les traits, enfin une certaine élégance de style, forment le caractère de son talent d'exécution, qui laisse seulement désirer un peu plus de variété d'archet et plus d'énergie. Ses compositions, particulièrement ses ronds-brillans, ses airs variés pour violon,

et ses trios pour piano, violon et violoncelle, ont obtenu des succès européens. Elles se font moins remarquer par le mérite de la facture que par un heureux instinct de mélodie, et beaucoup de goût dans les détails. M. Mayseder a toujours vécu à Vienne et n'a fait aucun voyage artistique. Successivement nommé virtuose de la chambre impériale, premier violon solo de l'église de Saint-Étienne et du théâtre de Kärthenerthor, il a été chargé en dernier lieu de la direction de l'orchestre de la chapelle de la cour, où il a montré un talent très-remarquable. Cet artiste a publié environ soixante œuvres de musique instrumentale, parmi lesquels on remarque : 1° Concertos pour violon, n° 1 (œuvre 22), 2 (œuvre 26), 3 (œuvre 28), Vienne, Berlin et Paris. 2° Concerto varié *idem*, op. 45, Vienne, Diabelli. 3° Grand morceau de concert, op. 47, *ibid.* 4° Polonaises pour violon principal, avec accompagnement d'orchestre ou de quatuor, nos 1 à 6, Vienne, Artaria, Diabelli et Haslinger. 5° Ronds-brillans pour violon principal et orchestre ou quatuor, op. 21, 27, 29 et 36, *ibid.* 6° Airs et thèmes originaux variés pour violon principal avec orchestre ou quatuor, op. 18, 25, 55, 40 et 45, *ibid.* 7° Thèmes variés, avec accompagnement de second violon, alto et violoncelle, op. 1, 4, 15, *ibid.* 8° Quintettes pour 2 violons, 2 altos, violoncelle et contre-basse *ad libitum*, nos 1 et 2, op. 50 et 51, *ibid.* 9° Quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 5, 6, 7, 8, 9, 23, *ibid.* 10° Trios pour piano, violon et violoncelle, op. 34 et 41, *ibid.* 11° Sonates pour piano et violon, op. 16 et 42, *ibid.* Beaucoup de morceaux de moindre importance.

MAZAS (JACQUES-FÉRÉOL), né à Beziers le 25 septembre 1782, fut admis le 16 floréal an x (1802) au Conservatoire de musique de Paris, où il devint élève de M. Baillot pour le violon. Le premier prix lui fut décerné en 1805 au concours public, et bientôt il se fit remarquer par la

manière large et suave en même temps dont il exécuta, aux concerts de l'Odéon, quelques concertos de Viotti, et par son jeu élégant et gracieux dans le concerto (en ré) que M. Auber avait écrit pour lui, et qu'il joua dans les concerts du Conservatoire, en 1808. D'abord attaché à l'orchestre de l'Opéra italien, il quitta cette position en 1811 pour voyager en Espagne. De retour à Paris vers la fin de 1815, il visita l'Angleterre l'année suivante, revint à Paris par la Hollande et la Belgique, et partout se fit entendre avec succès. En 1822, il s'éloigna de nouveau pour voyager en Italie, puis en Allemagne et enfin en Russie. Il ne paraît pas que cette longue excursion ait été avantageuse à sa fortune, car plusieurs années après on le retrouve en Pologne dans une situation fâcheuse. Des liaisons intimes avec une femme peu digne d'un artiste si distingué vinrent encore aggraver sa position. Vers la fin de 1826, il était à Lemberg, sur les frontières de la Pologne, malade et presque dénué de toutes ressources. Des jours plus heureux vinrent enfin pour lui. En 1827, il repartit en Allemagne et obtint de brillans succès dans les concerts qu'il donna à Berlin et dans quelques autres grandes villes de l'Allemagne. De retour à Paris en 1829, il s'y fit entendre dans les concerts du Conservatoire; mais il n'y retrouva plus les vifs applaudissemens qui l'accueillaient autrefois. Ses meilleurs amis ne purent se dissimuler que son talent avait perdu quelque chose des qualités qui en faisaient autrefois le charme. En 1831 l'administration du théâtre du Palais-Royal l'engagea comme premier violon; mais il ne garda pas longtemps cette position, à laquelle il préféra celle de professeur et de directeur des concerts à Orléans. Après plusieurs années de séjour en cette ville, il a accepté la place de directeur de l'école communale de musique à Cambrai, en 1857.

M. Mazas a beaucoup écrit pour le vio-

lon et pour l'alto : ses compositions ont été bien accueillies par le public. Ses principaux ouvrages sont : 1^o 1^{er} concerto pour violon et orchestre, Paris, Nadermann. 2^o 1^{er} air varié pour violon et quatuor, op. 2, Paris, Frey. 3^o 1^{re} fantaisie pour violon et orchestre, op. 5, *ibid.* 4^o Barcarolle française, *idem*, op. 6, Paris, Pacini. 5^o Fantaisie espagnole, *idem*, op. 19. *ibid.* 6^o Fantaisie sur la 4^e corde, op. 20. *ibid.* 7^o *Le Retour du Printemps*, *idem*, op. 27, Paris, Pleyel. 8^o *La Babillarde*, scène-caprice, avec quatuor, op. 57, Mayence, Schott. 9^o Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 7, Paris, Pacini. 10^o Trois trios pour 2 violons et alto, op. 4, Paris, Frey. 11^o Duos pour piano et violon, sous le titre de *Récitations*, op. 8, 9, 10, 52, Paris, Pacini; Leipsick, Peters. 12^o Trois duos concertans pour 2 violons, op. 54, Bonn, Simrock. 13^o Collection de duos faciles pour 2 violons, op. 58, Mayence, Schott. 14^o *Idem*, op. 59, *ibid.* 15^o *La Consolation*, élégie pour l'alto, avec acc. d'orchestre, op. 29, Paris, Pleyel. 16^o *Méthode de violon, suivie d'un traité des sons harmoniques en simple et double corde*, Paris, Frey; Bonn, Simrock. 17^o *Méthode pour l'alto*, *ibid.* Ces ouvrages ont été traduits en allemand. 18^o Romances avec accompagnement de piano, *ibid.* M. Mazas a composé quelques pièces charmantes en ce genre. Il a écrit la musique d'un grand opéra et d'un opéra-comique qui ont été reçus à l'Académie royale de musique et au théâtre Feydeau, mais qui n'ont point été représentés.

MAZZA (ANGE), abbé, professeur de grec, né à Parme en 1741, est mort dans cette ville en 1819. Il est auteur de trois odes qu'il a publiées sous ce titre : *Gli effetti della musica; solennizzandosi il giorno di Santa Cecilia da' signori filarmonici*, Parme, 1776, in-8^o. Ces petits poèmes relatifs à la musique ont été réimprimés avec le titre suivant : *Sonnetti sull'armonia*, Parme, 1801, in-4^o.

MAZZAFERRATA (JEAN-BAPTISTE), compositeur et maître de chapelle de l'*Académie de la Mort*, à Ferrare, s'est fait connaître dans la seconde moitié du dix-septième siècle par plusieurs compositions vocales et instrumentales, dont les plus connues sont : 1° *Il primo libro de' Madrigali a due e tre voci, amorosi e morali*, Bologne, 1683, in-4°. C'est une réimpression. 2° *Cantate da camera a voce sola*, Bologne, 1677, in-4°. La deuxième édition est datée de Bologne, 1683, in-4°. 3° *Souate a due violini, con un bassetto di viola se piace, opera quinta*, Utrecht, 1682, in-fol. 4° *Salmi concertati a 3 e 4 voci, con violini*, op. 6, Venise, 1684, in-4°. 5° *Cantate morali e spirituali a due e tre voci*, op. 7, Bologne, 1690, in-4°.

MAZZANTI (FERDINAND), compositeur, violoniste et chanteur distingué, né à Rome, vivait en cette ville en 1770 lorsque Burney la visita. Il possédait une bibliothèque considérable de livres imprimés et de manuscrits où se trouvaient la plupart des compositions de Palestrina. Il montra à Burney un traité de musique qui était à peu près achevé. Parmi ses compositions, on remarquait des opéras, motets, quintettes, quatuors et trios pour le violon. M. l'abbé Santini, de Rome, possède sous son nom des canzonettes avec accompagnement de piano.

MAZZINGHI (JOSEPH), pianiste et compositeur, est né à Londres, de parens italiens, en 1768. Son père, organiste de la chapelle portugaise, lui enseigna les éléments de la musique et du piano : le jeune Mazzinghi reçut ensuite des leçons de composition de Jean-Christien Bach, puis de Bortolini, de Sacchini et d'Anfossi. A dix ans, il était déjà assez avancé pour remplacer son père comme organiste à la chapelle portugaise ; à dix-neuf il était accompagnateur et directeur de musique à l'Opéra italien. On rapporte que lorsque le théâtre du roi fut brûlé, en 1789, on venait de jouer l'opéra de Paisiello *La*

Locanda, qui avait obtenu un succès d'enthousiasme, et tous les amateurs regrettaient qu'on ne pût plus représenter cet ouvrage avant d'avoir fait venir de Naples une autre partition ; mais Mazzinghi, sans autre secours que sa mémoire et les rôles des acteurs, écrivit toute l'instrumentation en quelques jours. C'est vers le même temps qu'il composa lui-même l'Opéra italien *Il Tesoro*, qui fut bien accueilli du public. En 1791 il commença à écrire pour le théâtre anglais des opéras, ballets et mélodrames. Le nombre de ses ouvrages en ce genre est considérable : on a retenu particulièrement les titres de ceux-ci : 1° *A Day in Turkey* (Une journée en Turquie), opéra-comique, au théâtre de Covent-Garden. 2° *The Magician* (Le magicien), *idem*. 3° *Le Siège de Bangalore*, mélodrame, *idem*. 4° *Paul et Virginie*, ballet, au théâtre de Hay-Market. 5° *Les trois Saltanes*, *idem*, *ibid.* 6° *Sapho*, *idem*, *ibid.* 7° *La belle Arsène*, opéra-comique, au même théâtre. 8° *Le Bouquet*, divertissement, *idem*. 9° *Elisa*, ballet pastoral. 10° *Ramah-Droog*, grand opéra, en société avec Reeve, au théâtre de Covent-Garden. 11° *The Turnpike-gate* (La barrière), opéra-comique, avec Reeve, au même théâtre. 12° *Blind Girl* (La fille aveugle), *idem*. 13° *Wife of two Husbands* (La femme à deux maris), mélodrame. 14° *L'Exilé*, opéra-comique. 15° *Free Knights* (Les chevaliers errans). On a gravé en partition pour le piano *Paul et Virginie*, *les Trois Saltanes*, *la Belle Arsène* et *Sapho*. Mazzinghi a été longtemps professeur de piano à Londres, et a acquis des richesses assez considérables dans l'exercice de cette profession. On a imprimé de sa composition *soixante-sept sonates* de piano, divisées en vingt-deux œuvres publiées chez Clementi, Dalmaine, Broderip, etc. ; 3 quatuors pour piano, flûte, violon, et alto, op. 3, *ibid.* ; une méthode de piano pour les commençans intitulée : *Tyro-Musicus, being a complete introduction to the piano-forte*.

Londres, Clementi; une symphonie concertante pour 2 violons, flûte, alto et basse, op. 41; des pièces d'harmonie pour 4 clarinettes, 2 petites flûtes, 2 bassons, 2 cors, trompette, serpent et trombone, op. 55; et beaucoup de petites pièces pour différents instrumens.

MAZZOCCHI (DOMINIQUE), compositeur de l'école romaine et docteur en droit civil et canon, naquit à *Civita Castellana*, vers la fin du seizième siècle, et passa la plus grande partie de sa vie à Rome, où il se lia d'amitié avec Jean-Baptiste Doni, qui lui a dédié son livre intitulé *Annotazioni sopra il compendio de' generi, e de' modi della musica*. Pitoni, dans ses notices manuscrites sur les compositeurs, attribue à Mazzocchi la musique d'un drame intitulé *Le catene d'Adone*. Il a écrit aussi les oratorios *Il martirio de' SS. Abundio ed Abbondanzio*, Rome, 1651, et *Maziano e Giovanni*, ibid. Parmi ses compositions imprimées, on connaît : 1^o *Musiche morali a 1, 2, 3 voci*, Rome, Zanetti, 1625. 2^o *Motetti a 2, 3, 4, 5, 8, 9 voci*, ibid., 1628. 3^o *Madrigali a 4, 5 voci concertati con instrumenti*, ibid., 1640. 4^o *Madrigali a 5 voci in partitura*, ibid., 1658. C'est dans la préface de cet ouvrage qu'on trouve l'explication des signes d'augmentation et de diminution de l'intensité des < > >< <> qui, depuis lors sont restés en usage, et que Mazzocchi employa le premier. 5^o *Tutti li versi latini del Som. Pont. Urbano VIII, posti in musica a 2, 3, 4, 8 voci*, Rome, Zanetti, 1658.

MAZZOCCHI (VIRGILE), frère puîné du précédent, naquit à Civita-Castellana, vers la fin du seizième siècle. Après avoir été maître de chapelle de Saint-Jean-de-Latran, depuis le mois de juin 1628 jusqu'à la fin de septembre 1629, il passa à Saint-Pierre du Vatican, en la même qualité. Il mourut au mois d'octobre 1646, dans un voyage qu'il avait fait à Civita-Castellana. Pitoni dit, dans ses notices

manuscrites sur les compositeurs, que Virgile Mazzocchi introduisit dans la musique d'église un style plus agréable et plus brillant. Il établit aussi à Rome une école de chant et de composition où se formèrent d'excellens artistes. Enfin c'est à Mazzocchi qu'on attribue les premières améliorations considérables qui furent introduites dans le rythme régulier de la musique. On n'a imprimé qu'un petit nombre de ses ouvrages : les plus connus sont deux livres de motets à 4 et à 8 voix, publiés à Rome, chez Grignani, 1640. Après sa mort, son élève publia sous ce titre : *Virgilii Mazzocchi in Vat. basil. musicæ præfecti psalmi vespertini binis choris concinendi*, Romæ, Grignani, 1648. Mazzocchi a laissé aussi en manuscrit dans les archives de la chapelle du Vatican des messes, psaumes, offertoires et antiennes, mais en petit nombre.

MAZZOLENI (JACQUES), compositeur de l'école romaine, vivait à Rome vers la fin du dix-septième siècle, et y a fait représenter avec succès, en 1694, l'opéra intitulé *La Costanza in amor vince l'inganno*.

MAZZONI (JACQUES), professeur de philosophie à l'université de Pise, naquit à Césène vers 1520, et mourut à Ferrare en 1605. On a de lui un traité philosophique intitulé : *De triplici hominis vita : activa, contemplativa, et religiosa*, Césène, 1576, in-4^o. Il y a plusieurs autres éditions de ce livre, où Mazzoni traite de la musique depuis la question 2684 jusqu'à la 2777^e.

MAZZONI (ANTOINE), second maître de chapelle de l'église Saint-Pétrone de Bologne, naquit en cette ville vers 1725. Élève de Predieri, il étudia sous ce maître le contrepoint et le style dramatique. En 1756, il écrivit pour le théâtre de Parme l'opéra bouffe intitulé *I Viaggiatori ridicoli*. A Naples il donna *L'Achille in Sciro*, puis il se rendit en Espagne. Après plusieurs années de séjour à Madrid, il fut appelé à Pétersbourg. A son retour

dans sa patrie il visita la Suède et le Danemark. En 1770, il se trouvait à Bologne, où il fit entendre un *Magnificat* à 8 voix réelles. Dans la bibliothèque royale de Copenhague on trouve une messe à huit voix réelles de sa composition, et un *Laudate pueri* à voix seule avec orchestre.

MAZZUCHELLI (JEAN-MARIE, comte DE), né à Brescia le 28 octobre 1707, fut un des plus savans écrivains de son temps en Italie. Après avoir fait ses études à Bologne, il se livra à d'immenses recherches sur la biographie des savans et des littérateurs italiens. Ses *Scrittori d'Italia, cioè notizie storiche e critiche intorno alle vite ed agli scritti dei Letterati italiani* (Brescia, 1755-1763, 6 vol. in-fol.) sont l'ouvrage le plus complet et le plus savant de tous ceux du même genre. Il n'est point achevé ; il était même impossible qu'il le fût par un seul homme, les forces humaines étant insuffisantes pour un travail conçu sur un plan si vaste. On y trouve d'excellentes notices sur quelques écrivains qui ont traité de la musique, particulièrement sur Guido, au mot *Aretino*.

MEAD (RICHARD), médecin célèbre, né en 1675, à Stepney, près de Londres, fit ses études à Utrecht, où son père s'était retiré pour des causes politiques, et obtint le titre de docteur à l'université de Padoue. Il mourut à Londres le 16 février 1754. Au nombre de ses écrits, on trouve une dissertation intitulée : *De Tarentulis deque opposita iis Musica*, Londini, 1702, in-8°.

MECHELIN (J.-H.), étudiant à l'université d'Abo, vers le milieu du dix-huitième siècle, a fait imprimer une thèse : *De Usu musices morali*, Abo, 1765, in-4°.

MECHI (JEAN-BAPTISTE), organiste à l'église Saint-Pétrone, de Bologne, au commencement du dix-huitième siècle, a publié de sa composition : *Motetti a 5, 6, 7 e 8 voci*, Venise, 1611, in-4°.

MECK (JOSEPH), violoniste de la chapelle de l'archevêque de Mayence, vers 1750, a fait imprimer : *XIII Concerti per il violino a 5 e 6 stromenti*, Amsterdam, Roger. Il a laissé aussi en manuscrit quelques concertos et des sonates de violon.

MECKENHEUSER (JACQUES-GEORGE), organiste de la cour et de l'église de Saint-Wipert, à Quedlinbourg, né à Goslar, vers 1660, était en 1688 organiste au convent de Hammersleben, où il s'appliqua à l'étude des mathématiques, particulièrement au calcul des proportions des intervalles et du tempérament. Longtemps après il a publié sur cet objet un livre intitulé : *Die sogenannte allerneueste musikalische Temperatur, oder die von den Herrn Kapellmeistern Bümmlern und Mattheson communicirte 12 rational gleiche Toni minores oder semitonia* (Le tempérament musical le plus nouveau, etc.) (sans nom de lieu), 1727, in-4° de 8 feuilles. Cet écrit renferme une critique sévère des principes de Mattheson concernant les proportions des 12 demitons de l'échelle.

MÉDARD (...), luthier lorrain, vécut à Nancy dans les premières années du 17^e siècle. Contemporain des Amati fils, il prit leurs instrumens pour modèles. Ses violons, comme ceux des Amati, sont d'un petit patron, et n'ont qu'un son peu intense ; mais ils sont moelleux et argentins. On les a souvent confondus avec ceux des Amati.

MEDECK (MADAME), née dans la Lithuanie, en 1791, fut conduite fort jeune à Paris, où elle fit ses études musicales au Conservatoire. Élève de M. Adam, elle acquit par ses leçons un talent distingué pour le piano, et commença à se faire connaître vers 1814. Deux ans après, elle épousa Medeck, violoncelliste allemand, et voyagea avec son mari dans le midi de la France et en Espagne. Après avoir vécu quelque temps à Valence, elle s'est fixée à Madrid, où son mari était engagé pour la

chapelle du roi. A la suite des événemens de 1823, la chapelle ayant été supprimée, Medeck et sa femme ont continué de résider dans la capitale de l'Espagne où le talent de celle-ci, et son mérite comme professeur, l'ont mise en vogue. Sa maison est le rendez-vous de tous les amateurs de cette ville, et l'on y entend chaque semaine de bonne musique. M^{me} Medeck a écrit quelques morceaux pour le piano, qui sont encore en manuscrit.

MEDEIRA (ÉDOUARD), savant Portugais, a fait imprimer un recueil de dissertations sous le titre : *Novæ philosophiæ et Medecinæ*, Lisbonne, 1650, in-8°. On y trouve deux morceaux dont l'un a pour titre : *Inaudita philosophiæ de Viribus musicæ*, et l'autre : *De Taran-tula*.

MEDER (JEAN-VALENTIN), maître de chapelle à Dantzick, naquit dans la Franconie, en 1650. Jusqu'à l'âge de quarante ans, il fut attaché au service de plusieurs princes d'Allemagne, en qualité de musicien. En 1788, il se rendit à Dantzick, et y fut employé en qualité de maître de chapelle; douze ans après il se rendit à Riga, où il paraît avoir terminé ses jours. Quoiqu'il eût beaucoup écrit, on n'a publié de sa composition qu'un recueil de pièces instrumentales, intitulé : *Capricci a due violini col basso per l'organo*, Dantzick, 1698, in-fol.

MEDER (JEAN-GABRIEL), fils d'un instituteur du duché de Gotha, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, et paraît avoir voyagé en Hollande. Il a publié : 1° Six symphonies à huit parties, op. 1. 2° Deux *idem*, *ibid.* 3° Trois symphonies à 12 parties, op. 5, Berlin, 1782. 4° Symphonie à grand orchestre, op. 4, Berlin, Hummel. 5° Six marches pour deux clarinettes, deux cors et deux bassons, *ibid.* 7° *L'illusion du printemps*, sonate pour clavecin avec violon et violoncelle, op. 6, *ibid.*, 1797. 7° *Principes de musique pour le chant avec 12 solfèges et basse continue*, *ibid.*, 1800. On connaît

sous le même nom un *Alessandro nell'Indie*, opéra sérieux.

MEDERITSCH ou MEDRITSCH (JEAN), surnommé GALLUS, mais dont le véritable nom bohémien est MEDRZICKY, était fils d'un bon organiste, et naquit à Nimbouurg, vers 1765. Après avoir commencé ses études musicales à Prague, il alla les terminer à Vienne. Pianiste habile et compositeur élégant, il eut des succès vers la fin du dix-huitième siècle et dans les premières années du suivant. En 1794, il fut appelé à Ofen, en Hongrie, pour y remplir les fonctions de directeur de musique; mais il ne garda pas longtemps cet emploi. De retour à Vienne en 1796, il s'y fixa définitivement, et composa pour l'église et pour le théâtre. On connaît de lui les petits ouvrages suivans, qui ont été représentés à Vienne avec succès : 1° *Le Marin*. 2° *Les Recrucs*, en 1794. 3° *La Dernière Débauche de l'ivrogne*. 4° *Les Ruines de Babylone*. Mederitsch a composé seulement le premier acte de cet ouvrage; le second a été écrit par Winter. La partition, réduite pour le piano, a été gravée à Vienne, à Offenbach, à Leipsick et à Brunswick. Cette pièce a été représentée pour la première fois au théâtre de Schikaneder, le 25 octobre 1797. 5° *Musique pour la tragédie de Macbeth*. 6° Des ouvertures et des chœurs pour quelques drames. On a publié de la composition de cet artiste : 1° Deux sonates pour le piano, nos 1 et 2, Vienne, 1791. 2° Deux quatuors pour piano, violon, alto et basse, *ibid.*, et Offenbach, André. 3° 24 variations pour piano, Vienne, 1792. 4° Trois sonates pour piano et violon, Vienne, Artaria, 1797. 5° 6 variations pour piano, *ibid.* 6° 6 *idem* sur un thème des *Ruines de Babylone*, *ibid.* 7° 9 variations sur un autre thème du même opéra, *ibid.* 8° 5 sonates dialoguées pour piano et violon, *ibid.* On trouve aussi en manuscrit dans le catalogue de Traeg, (Vienne, 1799) : 9° 6 concertos pour le piano avec orchestre. 10° 6 sonates

faciles pour clavecin. 11° 3 trios pour 2 violons et violoncelle, op. 12. 12° 3 caprices faciles pour le piano. 15° *Stabat Mater* à 4 voix et orchestre. 14° Messe solennelle (en *re*), à 4 voix et orchestre. 15° Autre *idem* (en *ut*).

MEERTS (LAMBERT-JOSEPH), professeur de violon au Conservatoire royal de musique de Bruxelles, est né dans cette ville, en 1802. Destiné au commerce, il n'étudia d'abord la musique que comme art d'agrément; mais plus tard des revers de fortune obligèrent ses parents à lui faire chercher des ressources dans son talent précoc. A l'âge de quatorze ans, il était répétiteur des rôles et premier violon au théâtre d'Anvers. Vers cette époque, il devint élève de Fridzeri, qui lui fit faire des progrès par l'étude des sonates et des concertos des anciens maîtres italiens. Plus tard, M. Meerts fit à diverses reprises des séjours plus ou moins prolongés à Paris, et y reçut des leçons de Lafont, de M. Habeneck, et des conseils de M. Baillet. De retour à Bruxelles, il s'y est livré à l'enseignement. Entré à l'orchestre du théâtre de cette ville en 1828, il en a été nommé premier violon solo en 1852, et s'est fait entendre avec succès dans cette place pendant quatre ans; mais en 1857, il a donné sa démission de son emploi, afin de se livrer en liberté à ses travaux pour l'enseignement au Conservatoire où il a été appelé comme professeur, en 1856, et à la composition. Pendant plusieurs années, il a suivi un cours de contrepoint près de l'auteur de cette notice. Comme virtuose, M. Meerts mérite une place parmi les artistes d'un ordre distingué: personne mieux que lui ne connaît le mécanisme de son instrument, et n'a un sentiment plus juste de la musique; personne n'entre mieux dans la pensée des grands maîtres. Il excelle particulièrement dans l'exécution de la musique de chambre, et dans l'accompagnement. On lui doit un très bon ouvrage analytique des difficultés de l'art de jouer

du violon, sous le titre suivant: *Douze études pour violon avec accompagnement d'un second violon. Ouvrage divisé en 2 suites*, Mayence et Anvers, Schott. Ce travail est absolument neuf en son genre. L'auteur y explique dans un avertissement les principes de l'articulation de l'archet dans ses divers effets, puis fait l'application de ces principes dans des études spéciales destinées à chacun des effets et des accens dont il s'agit, et d'un très-long développement, afin de conduire les élèves à une grande puissance d'exécution. Cet ouvrage me paraît destiné à devenir classique dans toute l'Europe pour l'étude du violon. Comme compositeur, M. Meerts n'a publié jusqu'à ce jour que les études dont il vient d'être parlé; mais il a en manuscrit: 1° Messe solennelle à quatre voix et orchestre. 2° Deux concertos pour violon. 3° Beaucoup de fantaisies, airs variés et solos pour le même instrument, avec orchestre. 4° Des études pour violon seul. On remarque dans la plupart de ces productions des idées élégantes et du brillant dans les traits: il est regrettable que la modestie de M. Meerts l'ait empêché jusqu'ici de les livrer à la publicité.

MEES (HENRI), né à Bruxelles en 1757, fut attaché au théâtre de cette ville, en qualité de première basse-taille. Un extérieur agréable, une belle voix, la connaissance de la musique et de l'art du chant, lui firent obtenir de brillants succès à la scène. En 1796 il établit un opéra français à Hambourg; mais son entreprise ne réussit pas, et il fut obligé de s'éloigner de cette ville pour se rendre à Pétersbourg, où il fut employé au théâtre de la cour. En 1810 il se retira à Varsovie, avec une pension de l'empereur de Russie. Il est mort dans cette ville le 31 janvier 1820. L'estime dont il jouissait fit assister à ses obsèques tout ce qu'il y avait de plus distingué parmi les habitants de Varsovie.

MEES (JOSEPH-HENRI), fils du précédent et petit-fils de Witzthum (voyez ce nom), est né à Bruxelles en 1779. Ses études mu-

sicales furent dirigées par son aïeul. En 1796 il suivit son père à Hambourg ; quoiqu'il ne fût âgé que de dix-sept ans, il dirigeait déjà l'orchestre avec la partition. Deux ans après il fut engagé au service du duc de Brunswick pour remplir les mêmes fonctions. Depuis lors il a visité l'Allemagne, la Suède, la France et l'Angleterre. De retour à Bruxelles en 1816, il y a établi une école de musique d'après la méthode du Méloplaste, sous le titre d'*Académie*, et l'a dirigée jusqu'en 1850 ; mais les événemens de la révolution ayant porté alors atteinte à l'existence de cet établissement, il s'est mis de nouveau à voyager, a visité Paris, l'Italie, l'Angleterre, et en dernier lieu la Russie, où l'on dit qu'il s'est fixé en qualité de chef d'orchestre. On a de cet artiste : 1^o *Méthode raisonnée pour exercer la voix et la préparer aux plus grandes difficultés*, Bruxelles, 1828, in-4^o de 41 pages. 2^o *Tableaux synoptiques du Méloplaste*, ibid., 1827, in-4^o. 3^o *Explication de la basse chiffrée*, ibid., 1827, in-4^o. 4^o *Théorie de la musique mise en canons, à l'usage des écoles de musique, et disposée pour les classes*, ibid., 1828, 4 parties in-4^o. M. Mees a publié une nouvelle édition du *Dictionnaire de musique moderne*, par M. Castil-Blaze (Bruxelles, 1828, 1 vol. in-8^o), et y a ajouté une préface, un abrégé historique de la musique moderne, et une *Biographie des théoriciens, compositeurs, chanteurs et musiciens célèbres qui ont illustré l'école flamande, et qui sont nés dans les Pays-Bas*. Ces additions sont de peu de valeur. Enfin, on doit à M. Mees une nouvelle édition des *Mémoires ou Essais sur la musique*, par Grétry, avec des notes. Bruxelles, 1829, 5 vol. in-18.

MEGELIN (HENRI), violoncelliste à la chapelle de l'électeur de Saxe, vivait à Dresde postérieurement à 1774. Il était alors considéré en Allemagne comme un des artistes les plus habiles sur son instru-

ment. Il a laissé en manuscrit plusieurs concertos et d'autres morceaux pour le violoncelle.

MEGERLE (ABRAHAM), chanoine de Saint-Marc *ad nives* et maître de chapelle de l'église cathédrale de Salzbourg, vivait dans cette ville vers le milieu du dix-huitième siècle. Il a publié de sa composition un recueil d'offertoires, sous ce titre : *Ara musica, seu offertoria 1-10 voc.*, tom. 1, 2, 3, cum instrumentis, Salzbourg, 1647.

MEGUIN (A.-B.), régleur de papier et typographe à Paris, actuellement vivant, est auteur d'un livre qui a pour titre : *L'Art de la réglure des registres et des papiers de musique ; méthode simple et facile pour apprendre à régler, contenant la fabrication et le montage des outils fixes et mobiles, la préparation des encres, et différens modèles de réglure*, Paris, Audot, 1828, un vol. in-18, avec une planche et des modèles.

MEHRSCHEIDT (....) ; on a sous ce nom, qui est probablement celui d'un musicien allemand, un ouvrage intitulé : *Table raisonnée des principes de musique et d'harmonie, contenant ce qui est le plus essentiel à observer dans la musique pour ceux qui veulent travailler à la composition, arrangée d'une manière aisée pour que chaque musicien puisse voir d'un seul coup d'œil tout ce qu'il peut et doit faire concernant l'harmonie*, Paris, 1780.

MÉHUL (ÉTIENNE-HENRI), l'un des plus grands musiciens qu'ait produits la France, naquit à Givet, petite ville du département des Ardennes, le 24 juin 1765. Jamais circonstances ne parurent moins propres à développer un talent naturel que celles qui accompagnèrent la naissance et les premières années de la vie de cet artiste célèbre. Fils d'un cuisinier¹ qui ne put fournir qu'avec peine à son entretien et aux frais de son éducation, n'ayant pour

¹ M. Quatremère de Quincy, dans une *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Méhul*, a écrit que le

père de ce grand musicien avait servi dans le génie et avait été inspecteur des fortifications de Charle-

s'instruire dans la musique d'autre ressource que les leçons d'un organiste pauvre et aveugle ; habitant un pays où l'on n'entendait jamais d'autres sons que ceux du plain-chant de l'église ou du violon des ménestriers ; tout semblait se réunir pour étouffer dès sa naissance le germe d'un grand talent, et pour faire un marmiton de celui que la nature destinait à devenir le chef de l'école française. Mais quels obstacles peuvent arrêter l'homme supérieur dans sa carrière ? A défaut de maîtres, Méhul avait son instinct qui le guidait à son insu. Sans être un artiste fort habile, l'organiste de Givet eut du moins le talent de deviner celui de son élève, de lui faire pressentir sa destinée, et de le préparer à de meilleures leçons que celles qu'il pouvait lui donner.

Méhul avait à peine atteint sa dixième année quand on lui confia l'orgue de l'église des Récollets à Givet. Bientôt le talent du petit organiste fut assez remarquable pour attirer la foule au convent de ces pauvres moines et faire désert l'église principale. Cependant, il était difficile de prévoir comment il s'élèverait au-dessus du point où il était arrivé, lorsqu'une de ces circonstances qui ne manquent guère à ceux que la nature a marqués du sceau d'une vocation particulière, se présenta, et vint fournir au jeune musicien l'occasion d'acquérir une éducation musicale plus profitable que celle qu'il avait reçue jusqu'alors. Le fait mérite d'être rapporté avec quelque détail.

Non loin de Givet, dans les montagnes des Ardennes, se trouvait, avant la révolution de 1789, une communauté de Prémontrés qu'on appelait l'abbaye de *Laval-dieu*. En 1774, l'abbé de ce monastère, M. Lissoir (qui fut depuis lors aumônier des Invalides et qui mourut en 1808), reçut du général des Prémontrés la commission de visiter plusieurs maisons de cet

ordre. Arrivé au convent de Schlusserried, en Souabe, il y trouva Guillaume Hanser (*voy. ce nom*), inspecteur du chœur de cette abbaye et musicien distingué, surtout pour le style de la musique sacrée et celui de l'orgue. Charmé de ses talents, M. Lissoir l'invita à se rendre à Laval-dieu, pour y passer plusieurs années, ce qui fut accepté. Hanser y arriva en 1775. A peine se fut-il fait entendre sur l'orgue de l'abbaye que sa réputation s'étendit dans tout le pays. Méhul, alors âgé de douze ans, pressentit toute l'importance du séjour de Hanser à Laval-dieu pour ses études ; il n'eut point de repos qu'il ne lui eût été présenté, et que le bon Allemand ne l'eût adopté comme son élève.

La musique est un art difficile, singulier, unique en ce qu'il est à la fois un art et une science. Comme art, la musique est plus que la peinture dans le domaine de l'imagination ; sa fantaisie est moins limitée, son allure est plus libre, et les sensations qu'elle éveille sont d'autant plus vives que ses accens sont plus vagues et rappellent moins des formes conventionnelles. Comme science, elle est aussi d'une nature particulière. Plus morale, plus métaphysique que mathématique, elle appelle à son secours le raisonnement plutôt que le calcul, et repose bien plus sur des inductions que sur des formules rigoureuses. De là, la ténuité des liens qui, dans cette science, rattachent les faits entre eux ; de là les imperfections de sa théorie, l'obscurité de son langage et la lenteur de ses progrès ; de là, enfin, la difficulté qu'on éprouve à l'enseigner et à l'apprendre. Outre le talent naturel qui, pour la pratique des arts, est une condition indispensable, il faut pour apprendre la musique un professeur habile, de la patience et de longues études. Il ne suffisait donc pas que Méhul eût trouvé un guide, il fallait qu'il pût profiter à chaque instant de ses conseils, et qu'il passât sa jeunesse sous ses yeux. Mais l'éloignement où l'abbaye de Laval-dieu était de Givet ne per-

mont. Le fait est inexact. Le père de Méhul n'avait aucune instruction : il ne dut la place subalterne dont il s'agit qu'à l'influence de son fils.

mettait point à l'élève de faire tous les jours un double voyage de plusieurs lieues pour recevoir les leçons du maître. D'un autre côté, les ressources bornées du père de Méhul s'opposaient à ce qu'il payât une pension pour son fils. Le digne abbé dont il a été parlé leva toutes ces difficultés en admettant le jeune artiste au nombre des commensaux de la maison. Plus tard, Méhul, devenu habile, s'acquitta envers l'abbaye en remplissant pendant deux ans les fonctions d'organiste adjoint.

Rien ne pouvait être plus favorable aux études du jeune musicien que la solitude où il vivait. Placée entre de hautes montagnes, de l'aspect le plus pittoresque, éloignée des grandes routes et privée de communications avec le monde, l'abbaye de Lavaldien offrait à ses habitans l'asile le plus sûr contre d'importunes distractions. Un site délicieux, sur lequel la vue se reposait, y élevait l'âme et la disposait au recueillement. Méhul, qui conserva toujours un goût passionné pour la culture des fleurs, y trouvait un délassement de ses travaux dans la possession d'un petit jardin qu'on avait abandonné à ses soins. D'ailleurs, il n'y éprouvait point la privation de toute société convenable à son âge. Hanser, qui aimait à parler de l'art qu'il cultivait et enseignait avec succès, avait rassemblé près de lui plusieurs enfans auxquels il donnait des leçons d'orgue et de composition¹, circonstance qui accélérât les progrès du jeune Méhul par l'émulation, et qui lui procurait un délassement utile. Il a souvent avoué que les années qu'il a passées dans ce paisible séjour furent les plus heureuses de sa vie.

Tout semblait devoir l'y fixer : l'amitié des religieux, l'attachement qu'il conserva toujours pour son maître, la reconnaissance, une perspective assurée dans la place d'organiste de la maison, et, de plus, le désir de ses parens qui bornaient leur

ambition à faire de lui un moine de l'abbaye la plus célèbre du pays, telles étaient les circonstances qui se réunissaient pour renfermer dans un cloître l'exercice de ses talens. Il n'en fut heureusement pas ainsi. Le colonel d'un régiment qui était en garnison à Charlemont, homme de goût et bon musicien, ayant eu occasion d'entendre Méhul, pressentit ce qu'il devait être un jour, et se chargea de le conduire à Paris, séjour nécessaire à qui veut parcourir en France une brillante carrière. Il était alors dans sa seizième année.

A peine arrivé dans cette grande ville, il s'occupa du choix d'un maître qui pût perfectionner à la fois son talent sur le piano et ses connaissances dans l'art d'écrire la musique. Edelmann, claveciniste habile et compositeur instruit, fut celui qu'il choisit. Les leçons qu'il donnait lui-même fournissaient à son entretien et lui procuraient les moyens de se produire dans le monde. Il avait de l'esprit, n'était pas étranger à la littérature, et savait mettre à profit ses relations avec les hommes distingués qu'on appelait alors les *philosophes*.

Ses premiers essais, qui avaient eu pour objet la musique instrumentale, donnèrent naissance à des sonates de piano, dont il publia deux œuvres chez La Chevaldière en 1781. Ces productions étaient faibles et n'indiquaient pas que le génie de leur auteur fût dans la route qu'il devait parcourir avec gloire. Méhul paraît l'avoir senti, car il renonça bientôt à ce genre de composition. La musique vocale, et surtout le style dramatique lui convenaient mieux; aussi s'en occupa-t-il avec ardeur. Le bonheur qu'il eut d'être présenté à Gluck et de recevoir ses conseils fut sans doute l'événement qui influa le plus sur la direction qu'il donna dès lors à son talent. La régénération, encore récente, de l'opéra français par Gluck; les vives discussions qui agitaient toute la na-

¹ Après Méhul, ceux qui se sont distingués sont Fréjard, de Bouillon, qui depuis fut organiste à Calais,

et George Scheevermann, de Montherme, habile claveciniste, qui est mort à Nantes, au mois de juin 1827.

tion à ce sujet , et qui la partageaient en deux partis ennemis (les piceinistes et les gluckistes) ; l'importance que chacun attachait au triomphe de ses opinions ; les épigrammes , les bonnes ou mauvaises plaisanteries ¹, tout prouvait que la véritable route de la renommée était le théâtre. La conviction de cette vérité fortifia Méhul dans ses résolutions. Il préluda à ses succès par une ode sacrée de J.-B. Rousseau qu'il mit en musique , et qu'il fit exécuter au concert spirituel en 1782. L'entreprise était périlleuse ; car s'il est utile à la musique que la poésie soit rythmée, il est désavantageux qu'elle soit trop harmonieuse et trop chargée d'images. En pareil cas, le musicien, pour avoir trop à faire, reste presque toujours au-dessous de son sujet. Loin de tirer du secours des paroles, il est obligé de lutter contre elles. Il paraît cependant que Méhul fut plus heureux ou mieux inspiré que tous ceux qui, depuis, ont essayé leurs forces sur les odes de Rousseau, car les journaux de ce temps donnèrent des éloges à son ouvrage.

Sous la direction du grand artiste qui l'avait accueilli avec bienveillance, il écrivit trois opéras, sans autre but que d'acquérir une expérience que le musicien ne peut attendre que des observations qu'il fait sur ses propres fautes. Ces ouvrages étaient la *Psyché*, de Voisenon, l'*Anacréon*, de Gentil-Bernard, et *Lausus et Lydie*, de Valladier. Lorsque Méhul se crut en état de se hasarder sur la scène, il composa *Alonzo et Cora*, et le fit recevoir à l'Opéra. Il était alors dans sa vingtième année. Bien que son ouvrage eût été bien accueilli par l'administration de l'Académie royale de musique, six ans se passèrent inutilement dans l'attente de la représentation.

Irrité de ce qu'il considérait comme une injustice, mais non découragé, Méhul

songea à se frayer une route sur un autre théâtre. L'Opéra-Comique lui offrait l'espoir d'une mise en scène plus prompte : cette considération le décida, et le drame d'*Euphrosine et Corradin* vit le jour. C'était en 1790 ; ainsi, telles sont les conditions désavantageuses de la carrière du musicien en France, qu'un homme né pour opérer une révolution dans la musique dramatique, ne put se produire en public qu'à l'âge de vingt-sept ans, et après neuf ans d'efforts pour arriver à la scène. S'il fût né en Italie, vingt théâtres lui eussent ouvert leurs portes, et vingt ouvrages auraient signalé son génie avant qu'il eût atteint l'âge où il put débiter dans sa patrie.

Quoiqu'il en soit, on peut affirmer que la mission de Méhul se trouva accomplie tout d'un coup par sa partition d'*Euphrosine*. C'était le produit de longues études et de méditations profondes ; aussi y trouve-t-on toute la maturité du talent. Les qualités de son génie et quelques-uns de ses défauts se montrent dans cet ouvrage, tels qu'il les a reproduits depuis lors dans beaucoup d'autres. Un chant noble, mais quelquefois dépourvu de grâce ; une instrumentation beaucoup plus brillante et plus fortement conçue que tout ce qu'on avait entendu en France jusqu'à-là, mais trop d'attachement à de certaines formes d'accompagnement qui se reproduisent sans cesse et engendrent la monotonie ; un sentiment juste des convenances dramatiques, quelquefois de la lourdeur, mais surtout une grande énergie dans la peinture des situations fortes : voilà ce que Méhul fit voir dans son premier opéra. Tout le monde connaît le beau duo, *Gardez-vous de la jalousie* ; il n'y avait pas de modèle pour un semblable morceau : c'était une création ; et quoiqu'on pût désirer d'y trouver plus de mélodie, les connaisseurs avouèrent que jamais la vigne d'expression n'avait été poussée si loin.

On se doute bien que le succès ayant

¹ On sait que les détracteurs de Gluck indiquaient son adresse rue du Grand-Hurler, et que ceux de Piccini se logeaient dans la rue des Petits Chants.

couronné le début de Méhul, la représentation de *Cora* ne se fit pas attendre; car s'il est des dégoûts pour l'artiste inconnu, tout sourit à celui dont les premiers pas ont été heureux. Néanmoins cet opéra réussit peu et ne prit point place au répertoire de l'Académie royale de musique. A *Cora* succéda *Stratonice*, l'une des productions de Méhul qui ont le plus contribué à sa brillante réputation. Un air (*Versez tous vos chagrins*) et un quatuor ont surtout rendu célèbre cet opéra. Ce quatuor, objet de l'admiration de beaucoup d'artistes et de beaucoup d'amateurs, est en effet remarquable par sa physionomie particulière; c'est une empreinte du talent de son auteur dans tous ses développemens. On y trouve une manière large, une noblesse, une entente des effets d'harmonie, dignes des plus grands éloges. En revanche, tous les défauts de Méhul y sont poussés à l'excès. Rien de plus lourd, de plus monotone que cette gamme de basse accompagnée d'une espèce de contrepoint fleuri qui se reproduit sans cesse; rien de plus scolastique que ces accompagnemens d'un seul motif (*d'un sol passo*) qui poursuivent l'auditeur avec obstination; enfin, rien de moins inspiré que l'ensemble du morceau: il offre le résultat d'un travail fort beau, fort estimable sous plusieurs rapports, mais seulement du travail. Toutefois, le quatuor de *Stratonice* aura longtemps encore le privilège de signaler Méhul comme l'un des plus grands musiciens français, parce que les qualités sont assez grandes pour faire pardonner les donner.

Horatius Coclès, *le Jeune sage et le Vieux fou*, *Doria*, sujets peu favorables à la musique, ou mal disposés, n'inspirèrent point heureusement l'auteur d'*Euphrosine*; non-seulement ces pièces ne réussirent point, mais de toute la musique qu'on y trouvait, rien n'a survécu, si ce n'est l'ouverture d'*Horatius*, morceau du plus beau caractère, qui depuis a servi pour *Adrien*, autre opéra du même au-

teur. *Phrosine et Mélidor* aurait dû trouver grâce devant le public par le charme de la musique, où règne plus d'abandon et d'élégance que Méhul n'en mettait ordinairement dans ses ouvrages; mais un drame froid et triste entraîna dans sa chute l'œuvre du musicien.

La rivalité qui existait alors entre l'ancien Opéra-Comique et le théâtre de la rue Feydeau, rivalité qui fut si favorable à la musique française, donna naissance, en 1795, à *la Caverne*, opéra de Méhul qu'on voulait opposer à l'ouvrage du même nom que M. Lesueur venait de faire représenter. Ce dernier seul est resté: on ignore même aujourd'hui si la musique de l'autre pièce méritait d'être conservée. *Adrien*, autre composition du même temps, était digne en tous points du génie de Méhul. On y trouvait une multitude d'effets nouveaux, des chœurs admirables et un récitatif qui n'était point inférieur à celui de Gluck; mais par une sorte de fatalité, les divers gouvernemens qui se succédèrent proscrivirent l'ouvrage à chaque reprise qu'on en fit. En 1797, un événement unique dans les annales du théâtre illustra la carrière du grand artiste. Il s'agit du *Jeune Henri*, opéra-comique dont l'ouverture excita de tels transports d'enthousiasme, qu'on fut obligé de l'exécuter deux fois de suite. La pièce était mauvaise, et le public fit baisser le rideau avant qu'elle fût finie, mais, voulant donner au musicien un témoignage de son admiration, il demanda que l'ouverture fût jouée une troisième fois. L'usage de faire entendre ce beau morceau entre deux pièces s'est conservé jusqu'aujourd'hui au théâtre de l'Opéra-Comique.

La tragédie de *Timoléon*, par Chénier, fournit à Méhul, vers le même temps, l'occasion d'écrire une autre ouverture et des chœurs du plus grand effet. Depuis *Esther* et *Athalie*, on n'avait point essayé de joindre les accens de la tragédie à ceux de la musique; le style sévère et grave de ce grand musicien était plus convenable pour cette alliance que celui d'aucun autre.

Malgré le peu de succès de la pièce de Clénier, l'ouverture et les chœurs ont laissé des traces dans la mémoire des artistes.

Un silence de près de deux ans suivit ces travaux. Les soins qu'entraînait l'organisation du Conservatoire en occupèrent tous les momens. Méhul avait été nommé l'un des quatre inspecteurs de cette école ; les devoirs de sa place l'obligeaient à surveiller l'admission des élèves, à concourir à la formation des ouvrages élémentaires destinés à l'enseignement ; enfin à prendre une part active à tout ce qui concernait l'administration d'un grand établissement naissant. Il est vraisemblable que ce fut alors que Méhul commença à s'apercevoir de l'insuffisance de ses premières études. Le compositeur dramatique a plus besoin d'inspirations que de science ; mais celle-ci est indispensable au professeur. S'il ne la possède, il éprouve à chaque instant les embarras d'une position fautive. Les discussions des comités, les instructions qu'il faut être toujours prêt à donner, les exemples qu'il faut écrire à l'appui du précepte, obligent celui qui est revêtu de ce titre à ne pas craindre l'examen de sa capacité ; or Méhul eut plus d'une fois occasion de remarquer l'avantage qu'avaient sur lui, dans le Conservatoire, des hommes qui étaient loin de le valoir comme compositeurs. Les leçons qu'il a écrites pour le solfège du Conservatoire sont même plus faibles que celles de ses collègues Gossec et Martini, bien que le génie de ceux-ci fût inférieur au sien.

Ce fut par *Ariodant* que Méhul reparut sur la scène en 1799. Cet ouvrage contient des beautés dramatiques ; on y trouve un duo et plusieurs autres morceaux qui sont devenus classiques, et qu'on a chantés longtemps dans les concerts. Toutefois la similitude du sujet avec celui de *Montano et Stéphanie*, opéra célèbre de M. Berton, nuisit au succès de la nouvelle production de Méhul. Sans parler de la disposition du poème, qui n'est point heureuse, *Ariodant*, il faut le dire, ne se fait point remarquer

par la fraîcheur d'idées, la grâce du chant, ni la variété de couleurs qui brillent dans *Montano*. Cette production était pourtant une de celles pour lesquelles Méhul montrait le plus de prédilection. *Bion*, opéra comique qui suivit *Ariodant*, était faible et ne réussit pas. *Épicure* trompa l'attente des artistes et du public, qui espéraient un chef-d'œuvre de l'association de deux maîtres tels que Méhul et Cherubini. Un duo délicieux (*Ah ! mon ami, de notre asile, etc.*) fit du moins reconnaître l'auteur de *Médée* et de *Lodoïska* ; mais la muse du chantre d'*Euphrosine* et d'*Adrien* le laissa sans inspiration.

Nous arrivons à une des époques les plus remarquables de la carrière de Méhul. Des critiques lui avaient souvent reproché de manquer de grâce et de légèreté dans ses chants. L'arrivée des nouveaux bouffes, qui s'établirent au théâtre de la rue Chantecier en 1801, avait réveillé, parmi quelques amateurs, le goût de cette musique italienne si élégante, si suave, qu'on devait aux inspirations de Paisiello, de Cimarosa et de Guglielmi. On faisait entre elle et les productions de l'école française des comparaisons qui n'étaient point à l'avantage de celle-ci. L'amour-propre de Méhul s'en alarma ; mais une erreur singulière lui fit concevoir la pensée de détruire ce qu'il considérait comme une injuste prévention, et de lutter avec les maîtres qui venaient d'être nommés. Méhul, persuadé qu'il y a des procédés pour faire à volonté de bonne musique italienne, française et allemande, ne douta pas qu'il ne pût écrire un opéra bouffe où l'on trouverait toute la légèreté, tout le charme de la *Molinara* et du *Matrimonio segreto* ; et sa conviction était si bien établie à cet égard, qu'il entreprit *l'Irato* pour démontrer qu'il ne se trompait pas, et qu'il fit afficher la première représentation de cette pièce sous le nom d'un compositeur italien. Il faut l'avouer, la plupart de ceux qui fréquentaient alors les spectacles, étaient si peu avancés dans la connaissance des

styles, qu'ils furent pris au piège, et qu'ils crurent avoir entendu dans l'*Irato* des mélodies enfantées sur les bords du Tibre ou dans le voisinage du Vésuve. Certes, rien ne ressemble moins aux formes italiennes que celles qui avaient été adoptées par le compositeur français, Méhul a eu beau se trémousser, il n'y a point de gaieté, point de verve, point de charme dans sa musique prétendue italienne. Eh! comment aurait-il pu en être autrement? Il méprisait ce qu'il voulait imiter; il voulait faire une satire: il ne fit qu'une caricature. N'oublions pas toutefois que le quatuor de l'*Irato* est une des meilleures productions de l'école française, et que ce morceau vaut seul un opéra. Néanmoins, le succès que cet ouvrage avait obtenu dans la nouveauté déterminait son auteur à traiter des sujets moins sérieux que ceux de ses premières productions. *Une Folie*, et le *Trésor supposé* succédèrent à l'*Irato*. Plusieurs morceaux d'une facture élégante qu'on trouve dans le premier de ces ouvrages le firent réussir; le deuxième est très-faible: on peut même dire qu'il n'est pas digne du talent et de la réputation de Méhul. *Joanna*, *l'Heureux malgré lui*, *Hélène*, *Gabrielle d'Estrées* et le *Prince Troubadour*, n'ont laissé que de faibles traces de leur passage sur la scène; il n'en fut pas de même d'*Uthal*. Ce sujet ossianique, rempli de situations fortes, ramenait Méhul dans son domaine. Il y retrouva son talent énergique: il est vrai qu'on y désirerait plus de mélodie, et que la couleur en est trop uniforme; mais malgré ses défauts, cet ouvrage n'a pu être conçu que par un homme supérieur. Un joli duo est à peu près tout ce qu'il y a de remarquable dans *les Aveugles de Tolède*.

C'est vers le temps où ce dernier opéra fut composé, que M. Chérubini se rendit à Vienne pour y écrire son opéra de *Faniska*.

* Ce fut à l'occasion de cet ouvrage, ou les violons sont remplacés par des altos, que Gretry dit un mot assez plaisant: Méhul lui ayant demandé ce qu'il en

Les journaux allemands exprimèrent alors une admiration profonde pour l'auteur de cette composition, et le proclamèrent le plus savant et le premier des compositeurs de son temps. Méhul, qui jusqu'alors avait été considéré comme son émule et son rival, souscrivit à ces éloges; mais qui-conque l'a connu sait combien il lui en coûta pour un pareil aveu: il ne le fit que par ostentation de générosité et pour cacher son désespoir. Dès ce moment, il prit la résolution de ne rien négliger pour acquérir cette science qui lui manquait, et dont le nom l'importunait. Il ne voyait pas que la véritable science en musique consiste bien moins dans des connaissances théoriques, dont on charge sa mémoire, que dans l'habitude d'user des formes scientifiques; habitude qu'il faut contracter dès l'enfance, afin d'être savant sans y penser et sans gêner les inspirations du génie. Quoiqu'il en soit, Méhul se mit à lire des traités de fugue et de contrepoint, et à écrire des formules harmoniques, comme aurait pu le faire un jeune élève. Il en résulta qu'il ne devint pas savant, qu'il perdit la liberté de sa manière, et que ses compositions s'alourdirent. Ses accompagnemens surchargés d'imitations basées sur la gamme, prirent une teinte de monotonie qui se répandit sur tous ses ouvrages. C'est dans ce malheureux système que furent écrits *Joseph*, *les Amazones*, *Valentine de Milan*, et ses symphonies.

Néanmoins, *Joseph*, qui n'obtint qu'un succès d'estime à Paris, réussit beaucoup dans les départemens et en Allemagne. C'est que, malgré le défaut qui vient d'être signalé, il y a de belles mélodies dans cet ouvrage, un grand sentiment dramatique, et une couleur locale excellente. Dans *les Amazones*, qu'on joua à l'Opéra en 1812, et dans *Valentine de Milan*, qui ne vit le jour que plusieurs années après la mort de

pensait, à la fin de la répétition générale, *Je pense*, répondit le malin vieillard, *que je donnerais volontiers six francs pour entendre une chanterelle*.

Méhul, le défaut est plus saillant, et les qualités sont affaiblies : ces ouvrages n'ont pu se soutenir au théâtre. Les symphonies de ce maître furent exécutées dans les concerts du Conservatoire qu'on appelait modestement *des exercices*. Elles étaient le résultat de cette idée dominante de l'esprit de Méhul, qu'il y a des procédés pour faire toute espèce de musique. Il ne voyait dans les symphonies de Haydn qu'un motif travaillé et présenté sous toutes les formes. Il prit donc des thèmes, les travailla avec soin, et ne procura pas une émotion à son auditoire. C'était un enchaînement de formules bien arrangées, mais sans charme, sans mélodie, sans abandon. Au reste ce n'était pas la première fois qu'on croyait avoir surpris le secret du génie, et qu'on n'embrassait qu'une ombre.

Découragé par le peu de succès de ses dernières productions, Méhul sentit sa santé s'altérer sensiblement. Une affection de poitrine que les secours de l'art adoucirent pendant plusieurs années, le livrant à une mélancolie habituelle, ôta à ses travaux l'agrément qu'il y trouvait autrefois. Il travaillait encore, mais plutôt entraîné par la force de l'habitude que par une vive impulsion de son génie. Les langueurs d'une caducité précoce le forçaient à suspendre ses travaux, et lui laissaient à peine la force de cultiver des fleurs, dans le jardin d'une petite maison qu'il possédait près de Paris. Situation déplorable, s'écrie l'académicien qui fut chargé de prononcer son éloge, dont l'effet le plus fâcheux est que l'affaiblissement des facultés morales n'accompagne pas toujours celui des facultés physiques, et que l'âme, encore debout dans la chute de ses organes, semble présider à leur destruction.

La Journée aux Aventures. dernier ouvrage de sa main débile, brillait encore de quelques éclairs de son beau talent : cet opéra eut un grand succès. Le public semblait pressentir qu'il recevait les adieux de celui qui avait consacré sa vie à ses plai-

sirs, et vouloir lui montrer sa reconnaissance.

Cependant la maladie empirait : Méhul prit enfin la résolution de quitter Paris, pour aller en Provence respirer un air plus favorable à sa guérison. Mais, comme il arrive toujours, cette résolution était prise trop tard. Il n'éprouva dans le voyage que les inconvénients du déplacement, dit M. Quatremière de Quincy, et dans son séjour en Provence, que le déplaisir de n'être plus avec ses élèves et au milieu de ses amis. *L'air qui me convient encore le mieux*, écrivait-il à ses collègues de l'Institut, *est celui que je respire au milieu de vous*. On le revit, en effet, à une séance de l'académie des beaux-arts, mais ce fut pour la dernière fois. Il mourut le 18 octobre 1817, à l'âge de cinquante-quatre ans. Dans l'espace de quatre ans, la France avait perdu quatre compositeurs qui avaient illustré la scène lyrique, savoir : Grétry, Martini, Monsigny et Méhul.

Les regrets qui accompagnèrent la perte de Méhul prouvèrent que sa personne était autant estimée que son talent était admiré. Il méritait cette estime par sa probité sévère, son désintéressement et son penchant à la bienveillance. Enthousiaste de la gloire, jaloux de sa réputation, mais étranger à l'intrigue, il ne chercha jamais à obtenir par la faveur les avantages attachés à la renommée. Sa délicatesse à cet égard était poussée à l'excès; en voici un exemple. Napoléon avait songé à le faire son maître de chapelle, en remplacement de Paisiello qui retournait en Italie; il lui en parla, et Méhul, par une générosité fort rare, proposa de partager la place entre lui et M. Chérubini; l'empereur lui répondit : *N'avez-vous pas de cet homme-là* ¹; et la place fut donnée à M. Lesueur, sans partage. Lors de l'institution de la Légion d'honneur, Méhul en avait reçu la décoration; il ne cessa de solliciter pour

¹ On sait quelles étaient les préventions de Napoléon contre M. Chérubini.

qu'elle fût accordée aussi à son illustre rival ; mais ce fut toujours en vain.

Méhul avait beaucoup d'esprit et d'instruction ; sa conversation était intéressante. Son caractère, mélange heureux de finesse et de bonhomie, de grâce et de simplicité, de sérieux et d'enjouement, le rendait agréable dans le monde. Néanmoins, il n'était pas heureux : toujours inquiet sur sa renommée, sur ses succès, sur le sort de ses ouvrages dans la postérité, il se croyait environné d'ennemis conjurés contre son repos, et mandissait le jour où il était entré dans la carrière dramatique. Dans ses moments de chagrin, il se plaisait à dire avec amertume qu'après tant de travaux, il ne tenait du gouvernement qu'une place de quatre mille francs. Il savait cependant que la moindre sollicitation de sa part lui aurait procuré des pensions et des emplois lucratifs, mais il ne demanda jamais rien ; il voulait qu'on lui offrit.

Son opéra de *Valentine de Milan* ne fut représenté qu'en 1822, cinq ans après sa mort. Il avait été terminé par son neveu M. Daussoigne, aujourd'hui directeur du conservatoire de Liège, qui avait été aussi son élève. Tous les littérateurs et les musiciens qui avaient travaillé pour l'Opéra-Comique assistèrent à la première représentation de cette pièce, pour rendre hommage à la mémoire du chef de l'école française. Ils étaient au balcon et se levèrent tous lorsque le buste de Méhul fut apporté sur la scène et couronné par les acteurs. Ce ne fut pas seulement en France qu'on rendit des honneurs à ce grand musicien ; l'académie royale de Munich avait déjà fait exécuter un chant funèbre en son honneur dans une de ses séances, et les journaux de l'Allemagne s'étaient empressés de donner à son talent les éloges qu'il méritait à tant de titres.

Outre les opéras cités précédemment, Méhul avait composé *Hypsipile*, reçu à l'Opéra en 1787 ; *Arminius*, idem, en 1794 ; *Scipion*, idem, en 1795 ; *Tancrède*

et *Clorinde*, idem, en 1796 ; *Sésostris ; Agar dans le désert*. Aucun de ces ouvrages n'a été représenté. Il en fut de même de la tragédie d'*OEdipe roi*, pour laquelle il avait écrit une ouverture, des entr'actes et des chœurs. On lui doit aussi la musique de trois grands ballets, *le Jugement de Paris* (1793), *la Dansomanie* (1800). *Persée et Andromède* (1811), un opéra de circonstance, intitulé : *Le Pont de Lodi* (1797), le petit opéra-comique de : *La Toupie et le Papillon*, joué au théâtre Montansier, dans la même année, et *les Hussites*, mélodrame représenté au théâtre de la Porte-Saint-Martin, en 1804. Il a aussi travaillé au *Baiser et la Quit-tance*, opéra-comique, en société avec Berton, Kreutzer et Nicolo Isouard, et à *l'Oriflamme*, grand opéra de circonstance, avec Berton, Paer et Kreutzer. Enfin Méhul a écrit une multitude d'hymnes, de cantates, et de chansons patriotiques pour les fêtes républicaines, entre autres : *Le Chant du départ*, *le Chant de victoire*, *le Chant du retour*, et la *Chanson de Roland* pour la pièce de circonstance, intitulée : *Guillaume le Conquérant*, ainsi qu'une grande cantate avec orchestre, pour l'inauguration de la statue de Napoléon dans la salle des séances publiques de l'Institut. Ce dernier ouvrage a été gravé en grande partition. Les opéras écrits par Méhul sont au nombre de quarante-deux.

Cet artiste célèbre a lu, dans des séances publiques de l'Institut, deux rapports dont il était auteur ; le premier sur *l'état futur de la musique en France* ; l'autre, sur *les travaux des élèves du Conservatoire à Rome*. Ces deux morceaux ont été imprimés dans le cinquième volume du *Magasin encyclopédique* (Paris, 1808).

MEHWALD (FRÉDÉRIC), et non MEY-WALD, comme il est écrit dans le Lexique universel de musique publié par M. le docteur Schilling, est né en Silésie vers 1802. Il a fait ses études au gymnase catholique de Breslau, et dans le même

temps a été employé comme premier des-sus au chœur de l'église cathédrale de cette ville, où il apprit la musique, le chant et la composition sous la direction de Schnabel. Vers 1825 il a été appelé à Inner, en Silésie, pour y remplir les fonctions de chantre de l'église paroissiale catholique et d'organiste; mais il a quitté cet emploi pour retourner à Breslau, où il se livra à l'enseignement. Il a publié quelques cahiers de chant à voix seule et à plusieurs voix, à Breslau, chez Leukart, et on lui doit une bonne biographie de son maître Schnabel, publiée sous ce titre : *Biographie Herrn Joseph-Ignatz Schnabel's, Weiland koenigl. Universitaets-Musikdirectors, Domkapellmeisters, Lehrers an katolischen Seminario, etc.*, Breslau, 1851, 2 feuilles in-8° avec le portrait de Schnabel. M. Mehwald a été rédacteur de la Gazette musicale de la Silésie, qui a été publiée dans les années 1855 et 1854 à Breslau, chez Crantz.

MEI (JÉRÔME), noble florentin, savant dans les langues grecque et latine, dans la philosophie, les mathématiques et la musique, naquit vers le milieu du seizième siècle, et fit ses études sous la direction de Pierre Vettori, à qui il a dédié son traité *de Modis musicis*. Il fut membre de l'Académie *del Piano*, sous le nom de *Decimo Corinello da Peretola*. Aussi bizarre qu'érudit, il se montra toujours peu sociable (voyez Negri, *Istoria de' Fiorentini scrittori*, p. 305). Une lettre inédite du P. Mersenne, datée du jour de la Purification de l'année 1655, et que j'ai extraite de la collection de Peirese (Bibl. royale de Paris) pour la publier dans la *Revue musicale* (ann. 1852, p. 249 et suiv.), contient un passage où il est dit que Mei était mort depuis peu; Mersenne tenait ce renseignement de J.-B. Doni. Il y a à ce sujet une difficulté assez grande; car Possevin, qui écrivait sa Bibliothèque choisie vers 1595, parle de Jérôme Mei comme d'un homme qu'il connaissait bien, et dit qu'il avait alors

environ soixante-dix ans (*In argumento lib. XV Bibliothecæ selectæ*, pag. 213, tom. II). En supposant que par les mots *mort depuis peu* Mersenne entende depuis dix ans, Mei aurait cessé de vivre à l'âge de près de cent ans : ce qui, au surplus, n'est pas impossible. Il est bon d'observer que l'assertion de Possevin s'accorde avec le temps où Mei a pu étudier sous la direction de Vettori. Mei est connu des philologues par ses travaux sur la Poétique et sur le Traité de la République d'Aristote, et par des corrections faites à l'*Agamemnon* d'Eschyle. Mei a écrit un traité intitulé : *Consonantiarum genera*, qui se trouve en manuscrit à la bibliothèque du Vatican. Il y traite des espèces et des genres de consonnances suivant les doctrines des anciens et des modernes. Pierre *Del Nero* a traduit en italien et abrégé ce même ouvrage qu'il a publié sous ce titre : *Discorso sopra la musica antica e moderna*, Venezia, 1602, in-4°. Draudius en cite une édition antérieure publiée à Venise, en 1600, *apresso Giotti*, in-4° (*Bibliot. exotica*); mais il faut se tenir en garde contre les fautes de ce bibliothécaire. Negri (*loc. cit.*) et d'après lui plusieurs bibliographes ont cité aussi un autre livre dont il est auteur, et qui a pour titre : *Tractatus de Modis musicis, ad Petrum Victorii præceptorem*; mais aucun d'eux n'indique où se trouve cet ouvrage. Je puis fournir à cet égard un renseignement plus positif, car ce traité est en manuscrit à la bibliothèque royale de Paris (n° 7209, in-fol.), sous le titre de *Tractatus de Musica*. Il contient 195 pages, est divisé en quatre livres, et commence par ces mots : *Quod tibi perjurandum futurum putavi, eo libentius totam hanc, Victorii, de Modis musicis, questionem explicandam suscepi, etc.* Ce traité est relié avec un autre en langue italienne intitulé *Trattato di musica fatto dal signor Hieronymo Mei gentiluomo fiorentino*, et qui commence ainsi :

Come potesse tanto la musica appresso gli antichi. Ce n'est pas la traduction de Pierre *Del Nero* qui a été imprimée à Venise. Enfin dans le même volume, on trouve un autre traité de Mei *Del verso toscano*, en 151 pages in-fol. Ce dernier ouvrage est étranger à la musique. Tout ce qui concerne Mei et ses ouvrages a été à peu près inconnu des bibliographes.

MEI (HORACE), né à Pise en 1719, eut pour maître de composition le célèbre Jean-Marie Clari, et devint excellent organiste et bon compositeur. Ses études terminées, il obtint la place d'organiste à l'église cathédrale de Pise et la conserva jusqu'en 1765. A cette époque il fut appelé à Livourne pour y remplir les fonctions de maître de chapelle de la cathédrale. Il est mort en cette ville au mois d'octobre 1787, à l'âge de soixante-huit ans. Le caractère sérieux, mélancolique et timide de cet artiste ne lui permit pas de se faire connaître de ses contemporains comme il aurait dû l'être; mais depuis sa mort, les copies qui se sont répandues de ses ouvrages l'ont signalé comme un homme de rare talent. Ses fugues pour l'orgue et le clavecin mériteraient d'être publiées comme des modèles pour les jeunes organistes. On connaît de lui : 1° *La Circoncision*, oratorio à quatre voix et instrumens. 2° Douze messes concertées à quatre et cinq voix, avec instrumens. 3° Deux messes solennelles à quatre voix, orgue et orchestre. 4° Douze messes brèves à quatre voix, 2 violons, viole et orgue. 5° Huit messes à 5, 6 et 8 voix, *a Cappella*, avec orgue. 6° Deux messes de *requiem* avec toutes les prières des morts, à quatre voix et orchestre. 7° *Stabat mater* à quatre voix concertantes et instrumens. Krause, qui entendit ce morceau à Livourne, le considérait comme un chef-d'œuvre et en fit faire une copie. 8° *Te Deum* à deux chœurs et orchestre. 9° Des hymnes, introît et graduels. 10° Des vêpres à quatre, cinq et huit voix concertées avec orchestre. 11° Deux suites de litanies

à quatre voix avec orchestre. 12° Des motets à quatre voix avec accompagnement obligé. 13° Deux *idem* à voix seule et orgue. 14° Lamentations de *Jérémie* pour la semaine sainte. 15° Cantate pour voix de soprano et orchestre, intitulée *La Musica*. 16° Trois concertos pour le clavecin. 17° Six sonates pour clavecin et violon. 18° Suites de fugues pour l'orgue et le clavecin. Tous ces ouvrages sont restés en manuscrit.

MEI (RAYMOND), né à Pavie en 1743, a été longtemps maître de chapelle dans cette ville, et y a écrit beaucoup de messes et de motets. En 1776, il s'est établi à Marseille où il se trouvait encore en 1812.

MEIBOMIUS (MARC), savant philologue, naquit en 1626, à Tönningen, dans le duché de Sleswig. Møller, qui lui a consacré un long article dans sa *Cimbria Litterata*, n'indique pas où il a fait ses études. Après les avoir terminées, il voyagea et habita quelque temps en Hollande où il publia, en 1652, le texte grec de sept anciens traités sur la musique avec une version latine et des notes. Il offrit la dédicace de cette collection à la reine de Suède, Christine, qui l'engagea à se rendre à sa cour et lui assigna une pension. Bourdelot, médecin de cette princesse, lui suggéra la pensée de faire chanter par Meibomius un des airs de l'ancienne musique grecque en présence de ses courtisans; ce savant, dont la voix était aussi fausse que l'oreille, ne se tira pas trop bien de cette épreuve. Furieux du ridicule qu'il s'y était donné, il se vengea par de mauvais traitemens contre Bourdelot, puis il s'éloigna de Stockholm et se rendit en Danemark, où le roi Frédéric III l'accueillit avec bienveillance. La protection de ce prince lui fit obtenir une chaire à l'université d'Upsal, et le roi le nomma son bibliothécaire. Cette position semblait devoir fixer le sort de Meibomius; mais par des motifs inconnus, il l'abandonna quelques années après, et il retourna en Hollande, où il s'occupa

de la découverte qu'il croyait avoir faite de la forme des vaisseaux à trois rangs de rames des anciens, se persuadant qu'il en pourrait faire adopter l'usage, et qu'il en retirerait de grands avantages pour sa fortune; mais il ne trouva ni en Hollande ni en France quelqu'un qui voulût lui acheter son secret. En 1674 il fit un voyage en Angleterre pour s'y livrer à des recherches philologiques, et dans l'espoir qu'il y pourrait publier une édition de l'Ancien Testament, dont il avait corrigé le texte hébreu, mais il échoua encore dans cette entreprise, et revint une troisième fois en Hollande plus pauvre qu'il n'en était parti. Il y passa le reste de ses jours dans une situation peu fortunée, ne vivant que des secours qu'il recevait des libraires : Vers la fin de sa vie, il fut même obligé de vendre une partie de ses livres pour subsister. Il mourut à Utrecht en 1711, dans un âge avancé.

Ce savant n'est ici placé que pour ses travaux relatifs à la musique. Parmi ceux-ci, on remarque : 1^o Des notes dans la belle édition de Vitruve publiée par J. de Laet; Amsterdam, 1649, in-fol. On y trouve de bonnes choses concernant la musique des anciens; particulièrement sur l'obscur description de l'orgue hydraulique donnée par l'auteur latin. 2^o *Antique musicae auctores septem. Graece et Latine. Marcus Meibomius restituit ac notis explicavit*, Amstelodami, Ludov. Elzevirium, 1652, 2 vol. in-4^o. Les auteurs dont les traités de musique se trouvent dans cette collection sont : Aristoxène, Euclide (*Introduction harmonique*). Nichomache, Alypius, Gaudence la philosophe, Bacchius l'ancien et Aristide Quintilien (*voy. ces noms*). Meibomius y a joint le neuvième livre du *Satyricon* de Martianus Capella (*voyez* CAPELLA), qui traite de la musique d'après Aristide. Cette collection, dont l'utilité ne peut être contestée, est un service important rendu à la littérature musicale par Meibomius : Toutefois son travail a été trop vanté par

des critiques qui n'ont considéré que le mérite littéraire de l'œuvre. La manie de ce savant était de voir des altérations dans les manuscrits, et d'y faire des corrections qui n'étaient souvent que des conjectures hasardées. C'est ainsi que d'après ses vues particulières sur le mètre hébraïque, il fit des changemens considérables dans le texte original de quelques psaumes et d'autres parties de la Bible; entreprise qui lui attira de rudes attaques de quelques savans allemands, anglais et hollandais. Les mêmes idées l'ont conduit à mettre du désordre dans quelques parties des traités de la musique grecque qu'il a publiés. On peut voir aux articles d'Aristoxène, d'Aristide Quintilien et de Bacchius, des éclaircissemens sur quelques-unes de ses principales erreurs à ce sujet; on consultera aussi avec fruit les savantes remarques contenues dans un article de Perne sur la musique grecque, inséré dans le troisième volume de la *Revue musicale* (pag. 481-491). Pour ne citer qu'un fait qui pourra donner une idée de la légèreté portée par Meibomius dans certaines parties de son travail, il suffit de dire qu'ayant trouvé dans le premier livre du traité d'Aristide une série de caractères de musique antérieure à la notation attribuée à Pythagore, dont on trouve l'exposé dans le livre d'Alypius, et n'ayant pu en trouver l'explication, il s'est, suivant son habitude, élevé contre les fautes des copistes, et a substitué à cette antique notation celle d'Alypius. C'est à Perne qu'on doit cette observation. 5^o *De Proportionibus dialogus*, Copenhague, 1655, in-fol. Dans ce dialogue sur les proportions, les interlocuteurs sont Euclide, Archimède, Apollonius, Pappus, Eutocius, Théon (d'Alexandrie) et Hermotime. Meibomius y traite, entre autres choses, des proportions musicales, d'après la doctrine des anciens dont il rapporte en plusieurs endroits les textes avec une version latine. Mais il n'a pas toujours saisi le sens de cette doctrine : ainsi, il s'égare complètement (pag. 77)

dans l'analyse de la valeur réelle du comma $\frac{81}{80}$, pour l'expression de la différence du ton majeur au ton mineur, et suivant son habitude il propose, en plusieurs endroits de son livre, des corrections inadmissibles dans certains passages dont il avait mal saisi le sens. Il avait attaqué dans cet ouvrage la latinité d'un livre de Guillaume Lange, professeur de mathématiques à Copenhague : celui-ci répondit par une critique solide des erreurs de Meibomius, dans son Traité intitulé : *De veritatibus Geometricis Libri II, quorum prior contra Scepticos et Sextum Empiricum, posterior autem contra M. Meibonii disputat*. Copenhague, 1656, in-4°. Ce livre est suivi d'une lettre à Meibomius que celui-ci fit réimprimer avec une réponse remplie de grossièretés, où il dit en plusieurs endroits que son adversaire l'a calomnié impudemment. La lettre de Lange avec la réponse de Meibomius a été publiée sous ce titre : *Wilhelmi Langii epistola. Accessit Marci Meibonii responsio*, Copenhague (sans date), in-fol. de 48 pages en 96 colonnes. Ce morceau est ordinairement ajouté aux exemplaires du Traité des proportions. Le P. Fr.-Xav. Aynscom, jésuite d'Anvers, fit aussi paraître dans le même temps une réfutation de ce livre : elle avait pour titre : *Libellum de natura rationum, contra M. Meibonium*, Anvers, 1655, in-4°. Meibomius ne traite pas mieux cet adversaire que Lange dans sa réponse à celui-ci, car il en parle en ces termes (col. 9) : *Tuæ et Jesuitæ stupidissimi impudentiæ atque ignorantie dicato, toti literato orbi ante oculos ponam*. Mais il trouva dans Wallis un adversaire plus redoutable qui, examinant ses erreurs en mathématicien de premier ordre et en helléniste consommé, le pressa de raisonnemens et de citations sans réplique dans un écrit intitulé : *Tractatu elenchtico adversus Marci Meibonii Dialogum de proportionibus*, Oxford, 1657, in-4°. Cet écrit a été réimprimé dans le premier volume des œuvres mathé-

matiques de Wallis (Oxford, 1695, 4 vol. in-fol.). Jamais l'illustre savant ne s'écarte des règles de la plus sévère politesse dans sa critique : la seule expression un peu vive qu'on y remarque, après avoir rapporté les opinions erronées de Meibomius concernant l'intervalle minime de musique appelé *Limma*, est que ce sont absolument des rêveries : *Omnino somniasse videtur* (Wallis, Opera, t. 1, pag. 265). Il termine aussi par cette proposition accablante : *Falsa denique sunt ea omnia quæ, in suo de Proportionibus Dialogo, nove protulit Meibomius* (pag. 288). Meibomius comprit qu'il ne pouvait lutter contre un pareil athlète : il garda prudemment le silence.

Moller place parmi les écrits inédits de Meibomius (*Cimbria Literata*, tom. III, fol. 451) : 1° Le traité des harmoniques de Ptolémée, en grec, avec une version latine et des notes. 2° Les élémens harmoniques de Manuel Bryenne, texte grec, version latine et annotations. 3° Le dialogue de Plutarque sur la musique, *idem* ; mais il n'avait d'autre autorité pour l'existence de ses écrits que ce que Meibomius en dit lui-même dans la préface de son recueil des sept auteurs grecs, cité précédemment, et dans sa lettre à Gudius sur les écrivains de musique. Il y a lieu de croire que ces ouvrages, ainsi que le travail sur la seconde partie de Bacchius (voy. ce nom) et le traité grec anonyme sur le rythme, qu'il avait également promis, n'étaient qu'en projet, car parmi les manuscrits qu'on a retrouvés parmi ses papiers après sa mort, il ne s'en est rien rencontré. Postérieurement, Wallis a publié de bonnes éditions des *Harmoniques* de Ptolémée, du commentaire de Porphyre sur ces harmoniques, du Traité de Manuel Bryenne (V. Wallis), et Burette (V. ce nom) a publié le texte du dialogue de Plutarque avec une traduction française et beaucoup de notes excellentes.

On a de Meibomius un petit écrit intitulé : *Epistola de Scriptoribus variis*

musicis, ad Marquardum Gudium. Cette lettre, datée du 14 avril 1667, a été insérée dans le recueil des *Épîtres* de Gudius publié à Utrecht en 1697 (pag. 56).

MEIER (FRÉDÉRIC-SÉASTIEN), né le 5 avril 1775 à Benediet-Bayern, était fils d'un jardinier. Destiné par ses parens à l'état monastique, il alla faire ses humanités à Munich, et y apprit la musique comme enfant de chœur ; puis il fut envoyé à Salzbourg pour y suivre un cours de philosophie. Mais le goût de la vie d'artiste s'était emparé de lui et lui faisait négliger ses études scientifiques. Il jouait de plusieurs instrumens et y trouvait des ressources, en faisant sa partie dans les orchestres de danse. A l'âge de dix-huit ans, il débuta au théâtre de Munich ; parcourut ensuite une partie de l'Allemagne avec une troupe de comédiens ambulans, et enfin entra au théâtre de Schikaneder, à Vienne, vers la fin de 1795. Longtemps il y brilla dans les rôles de première basse-taille. Plus tard, il réunit à cet emploi celui de régisseur en chef du théâtre, et profita de l'influence que lui donnait cette place pour opérer un changement dans le goût du public, en faisant représenter les plus beaux opéras de Cherubini, de Méhul, de Berton et d'autres célèbres compositeurs français : ce fut lui aussi qui, dans ses concerts, fit entendre à Vienne pour la première fois quelques-uns des oratorios de Handel. A l'époque de la réunion des trois théâtres principaux de la capitale de l'Autriche, Meier entra au théâtre de la cour ; mais lorsque M. de Metternich y appela l'opéra italien, le chanteur allemand comprit qu'il ne pouvait lutter avec son ancien répertoire contre la vogue des opéras de Rossini, ni contre des chanteurs tels que Lablache, il demanda sa retraite et obtint la pension qu'il avait méritée par de longs services. Déjà il sentait les premiers symptômes d'une ossification du larynx, qui fit de rapides progrès et le conduisit au tombeau le 9 mai 1855.

MEIFRED (JOSEPH-ÉMILE), né le 25 oc-

tobre 1793, apprit dans sa jeunesse la musique et le cor, et fut d'abord élève de l'école des arts et métiers de Châlons. Il était déjà âgé de vingt et un ans lorsqu'il se rendit à Paris et entra au Conservatoire, où il fut admis comme élève, le 20 juin 1815. Il y reçut des leçons de M. Dauprat. Peu de temps après il entra à l'orchestre du Théâtre italien comme second cor ; mais en 1822 il abandonna cette place pour entrer à l'orchestre de l'Opéra, où il est encore. Il était aussi cor basse à la chapelle du roi lorsqu'elle fut supprimée après la révolution de 1830. Lorsque le cor à pistons fut introduit en France, M. Meifred perfectionna cet instrument en ajoutant de petites pompes particulières aux tubes qui haissent l'instrument dans le jeu des pistons, et en appliquant ces pistons aux branches de l'instrument au lieu de les placer sur la pompe, afin de donner à celle-ci plus de liberté, et de conserver les tons de rechange. Il fit exécuter ces perfectionnemens en 1827 par M. Labbaye, facteur d'instrumens de cuivre à Paris. L'étude spéciale que M. Meifred avait faite des ressources du cor à pistons, lui fit obtenir en 1855 sa nomination de professeur de cet instrument au Conservatoire pour la formation de cors-bas-e nécessaires aux orchestres. Il occupe en ce moment cet emploi, ainsi que celui de chef de musique de la troisième légion de la garde nationale de Paris. Cet artiste a publié : 1^o Douze duos faciles pour 2 cors, op. 1, Paris, Zelter. 2^o *De l'étendue, de l'emploi et des ressources du cor en général, et de ses corps de rechange en particulier, avec quelques considérations sur le cor à pistons*, Paris, Launer, 1829, in-4^o.

MEILAND (JACQUES), compositeur allemand, naquit en 1542 à Senftenberg, dans la haute Lusace, et fit ses études musicales comme enfant de chœur dans la chapelle électorale de Dresde. Ayant été nommé maître de chapelle de la petite

cour d'Anspach, il obtint de son maître la permission de faire un voyage en Italie, visita Rome et Venise, et y étudia le contrepoint sous la direction des meilleurs maîtres. De retour à Anspach en 1563, il se livra à la composition, et publia, dix ans après, un recueil de motets à 5 et 6 voix. En 1575 il obtint sa démission de ses fonctions à Anspach, et entra au service du landgrave de Hesse. Il mourut à Cassel en 1607 (*V. les Curiosités de la Lusace*, par Samuel Grosser). On a imprimé de la composition de ce musicien : 1° *Cantiones sacræ quinque et sex vocum*, Nuremberg, 1575, in-4°. 2° 33 motets avec texte allemand et latin, Francfort-sur-le-Mein, 1575, in-4°. 3° 14 chants profanes, en allemand, à 4 et 5 voix, *ibid.* 4° *Cantiones novæ 5 vocum*, *ibid.*, 1576, in-4°. 5° *Harmonie sacræ 5 vocum*, Erfurt, 1588, in-4°. 6° *Cignæ cantiones latinæ et germanicæ 5 vocum*, Wittenberg, 1590.

MEINCKE (CHARLES), organiste à l'église St.-Paul, de Baltimore, dans l'Amérique septentrionale, est né en Allemagne, vers 1791, et s'y trouvait encore en 1810. Vers cette époque il alla en Angleterre, puis dans les États-Unis. Il a publié à Philadelphie un *Te Deum* pour voix seule, chœur et orgue. Il a fait aussi imprimer de petites pièces pour piano, à Leipsick, chez Peters; Bonn, Simrock; Mayence, Schott. Cet artiste était encore à Baltimore en 1856.

MEINERT (JEAN-HENRI), facteur d'orgues à Lahn, vers le milieu du dix-huitième siècle, a construit en 1746 celui de l'église évangélique de Freystadt, composé de 55 jeux; en 1748 celui de Hermsdorff, de 26 jeux; en 1755 un bon instrument de 36 registres à Goldberg, et vers le même temps un autre à Harpesdorff, de 26 jeux.

MEISSNER (JOSEPH), chanteur distingué, naquit à Salzbourg, dans la première moitié du dix-huitième siècle. Dans sa jeunesse il visita l'Italie, y apprit l'art du

chant, et brilla sur les théâtres de Pise, de Florence, de Naples et de Rome, puis retourna en Allemagne et chanta avec succès à Vienne, Munich, Würzburg, Stuttgart, Cologne et Liège. De retour à Salzbourg, il y entra au service de l'archevêque; mais en 1757 il fit un second voyage en Italie et chanta à Padoue et à Venise. Dans l'étendue extraordinaire de sa voix, ce chanteur réunissait les sons graves de la basse aux plus élevés du ténor.

MEISSNER (PHILIPPE), virtuose clarinettiste, naquit le 14 septembre 1748 à Burgpreppach, dans la Franconie. À l'âge de sept ans il commença ses études au collège de Würzburg et y montra de rares dispositions pour la musique, particulièrement pour la clarinette. Lorsqu'il eut atteint sa douzième année, son père consentit enfin à lui donner un bon instrument, et le confia aux soins de Hessler, clarinettiste de la cour. Dès ce moment, le jeune Meissner se livra avec ardeur à l'étude, et quatre ans lui suffirent pour être en état de se faire entendre devant le prince, à Würzburg. Il reçut en récompense une somme considérable pour voyager, et se mit en route au mois de mai 1766, se dirigeant vers Mayence, Mannheim, Bruchsal et Strasbourg. Arrivé dans cette dernière ville, il y fut attaché au service du cardinal, prince de Rohan qui, bientôt après, le conduisit à Paris. La clarinette était alors peu connue en France: Meissner, quoique fort jeune, eut la gloire de faire comprendre aux musiciens français les beautés de cet instrument, et les ressources qu'on en pouvait tirer dans l'instrumentation. Plusieurs fois il se fit entendre avec succès au concert spirituel et à celui des amateurs. Gerber dit que Meissner fut alors attaché à l'Opéra: c'est une erreur, car il n'y eut de clarinettes fixées dans l'orchestre de ce théâtre qu'en 1775, et les deux artistes qu'on engagea pour cet instrument étaient deux musiciens allemands, nommés Ernst

et Scharf¹. Mais Meissner fut engagé par le marquis de Brancas pour la musique des gardes du corps. Séduit par les offres avantageuses du prince Potocki, il consentit à le suivre en Pologne et quitta Paris avec lui. Arrivé à Francfort, il ne put résister au désir de revoir sa famille, dont il était séparé depuis dix ans, et il se rendit à Würzburg, où il arriva au mois de mai 1776. Ayant appris son arrivée, le prince régnant le fit venir à sa résidence de Weithschheim et fut si satisfait de son talent, qu'il l'engagea immédiatement à son service. Depuis cette époque l'artiste ne s'éloigna plus de Würzburg, si ce n'est pour un voyage artistique qu'il fit à Munich, à Dresde et dans la Suisse. Il se livra à l'enseignement et forma un grand nombre d'élèves, parmi lesquels on remarque quelques artistes distingués tels que Behr, de Vienne, Gœpfert, les deux frères Viersnickel et Kleinheuss. On peut donc considérer Meissner comme un des premiers fondateurs de la belle école de clarinette de l'Allemagne. C'est à cette école qu'appartiennent Beer, mort récemment à Paris, et M. Bender, directeur de musique du régiment des *guides*, en Belgique. Meissner a composé beaucoup de concertos pour la clarinette, des quatuors, des airs variés, et d'autres pièces de différent genre. Il a publié : 1^o Pièces d'harmonie pour des instrumens à vent, liv. 1 et 2, Leipsick, Breitkopf et Härtel. 2^o Quatuors pour clarinette, violon, alto et basse, nos 1 et 2, Mayence, Schott. 3^o Duos pour 2 clarinettes, op. 3, *ibid.* 4^o *idem*, op. 4, *ibid.* Cet artiste est mort à Würzburg, vers la fin de 1807.

MEISSNER (AUGUSTE-GOTTLIEB ou THÉOPHILE), né à Bantzen, en 1755, fut d'abord archiviste à Dresde, puis professeur à Prague. Il mourut à Fulde en 1807. On a de lui un livre intéressant intitulé :

Bruckstücke zur Biographie J. G. Nauman's (Fragmens pour la Biographie de J. G. Naumann), Prague, 1803—1804, 2 vol. in-8^o.

MEISSONNIER (ANTOINE), né à Marseille, le 8 décembre 1783, était destiné au commerce par ses parens ; mais son goût pour la musique lui fit prendre la résolution de se rendre en Italie à l'âge de seize ans. Arrivé à Naples, il y reçut des leçons d'un maître nommé Interlandi, tant pour la guitare que pour la composition. Il y écrivit un opéra bouffe intitulé *La Donna corretta*, qui fut représenté sur un théâtre d'amateurs. Après plusieurs années de séjour à Naples, il rentra en France, et alla s'établir à Paris où il a publié une grande sonate pour la guitare, trois grands trios pour guitare, violon et alto, Paris, chez l'auteur, des variations, divertissemens et fantaisies pour le même instrument, une *Méthode simplifiée pour la lyre ou guitare* (Paris, Sieber), et un grand nombre de romances. En 1814 il a établi à Paris une maison de commerce de musique qu'il a conservée pendant plus de vingt ans.

MEISSONNIER (J.), frère du précédent, connu sous le nom de *Meissonnier jeune*, est né à Marseille, vers 1790. Élève de son frère pour la guitare, il a donné longtemps des leçons de cet instrument à Paris, puis y a succédé à un ancien marchand de musique nommé *Corboux*. Depuis 1824 il a été éditeur d'un nombre considérable d'œuvres de musique de tout genre. Il a arrangé pour la guitare beaucoup d'airs d'opéras et d'autres morceaux. On a gravé de sa composition : 1^o 3 duos pour guitare et violon. Paris, Hanry. 2^o 3 rondeaux *idem, ibid.* 3^o Des recueils d'airs connus pour guitare seule, op. 2 et 4, Paris, Ph. Petit. 4^o Des airs d'opéras variés, Paris, Hanry, Ph. Petit, Dufaut et Dubois, et chez l'auteur. 5^o Des recueils de contredanses, *idem, ibid.* 6^o Deux méthodes de guitare. Dans son catalogue général de la musique imprimée, Whistling

¹ On peut voir à ce sujet une note authentique extraite des manuscrits autographes de Gossec, dans le cinquième volume de la *Revue musicale* (pag. 223).

a confondu les ouvrages des deux frères Meissonnier.

MEISTER (JEAN-FRÉDÉRIC), né à Hanovre dans la première moitié du dix-septième siècle, fut d'abord attaché à la musique du duc de Brunswick, puis entra au service de l'évêque de Lubeck, à Eutin, et enfin devint organiste de l'église Sainte-Marie, à Flensburg. Il mourut en cette ville le 28 octobre 1697. On a publié de sa composition : 1^o Une suite de morceaux de chant à l'usage des habitans du Holstein, intitulée : *Fürstliche Holstein-Gluckburgische Musikalische Gemuths-Belustigungen*. Hambourg, 1695, douze parties in-fol. 2^o *Raccolta di diversi fiori musicali per l'organo ossia gravicembalo, come sonate, fugue, imitazioni, ciaccone*, etc. Leipsick, 1695.

MEISTER (ALBERT-FRÉDÉRIC-LOUIS), littérateur allemand, né en 1724, à Weichersheim, dans la principauté de Hohenlohe, fit ses études à Goettingue et à Leipsick. Après les avoir terminées, il fut d'abord instituteur, puis professeur de philosophie à l'université de Goettingue. Il mourut dans cette position le 18 décembre 1788. On trouve dans les nouveaux mémoires de la société royale de Goettingue (t. II, pag. 159 et suiv.) un discours qu'il prononça en 1771 concernant l'orgue hydraulique des anciens, intitulé : *De Veterum hydraulo*. Ce morceau se fait remarquer par de l'érudition et des considérations nouvelles. On a aussi de ce savant une dissertation sur l'harmonica insérée dans le Magasin de Hanovre (ann. 1766, pag. 59), et dans les notices hebdomadaires de Hiller (ann. 1766, pag. 71), sous ce titre : *Nachricht von einem neuen musikalischen Instrumente Harmonica genannt*.

MEISTER (J.-G.), organiste de l'église de la ville, et professeur au séminaire de Hildburghausen, actuellement vivant, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Vollständige Generalbass-Schule und Einleitung zur Composition, Ein Lehrbuch*

zum Selbstunterricht für diejenigen, welche die gesammte theoretisch Kenntniss und praktische Fertigkeit im Generalbass erlernen, regelmaessig und mit Liechtigkeit moduliren und Vorspiele und Fantasien componiren lernen wollen (École complète de la basse continue et introduction à la composition. Méthode pour s'instruire soi-même etc.), Ilmenau, Voigt, 1854, in-4^o de 90 pages.

MEISTRE (MATTHIAS DE). Voyez MATTHIAS (MAÎTRE OU MESTRE).

MEJO (AUGUSTE-GUILLAUME), directeur de musique à Chemnitz, est né en 1795 à Nossen, en Silésie. Il commença son éducation musicale à Oederan, et l'acheva à Leipsick, où il fut pendant sept ans attaché à l'orchestre du concert. Plus tard il alla s'établir à Domanzi, en Silésie, en qualité de directeur de musique d'une chapelle particulière. Après y avoir demeuré pendant onze ans, il fut appelé à Chemnitz en 1852. On dit qu'en peu d'années son activité et sa connaissance de la musique ont fait faire de rapides progrès à l'art dans cette ville, où il dirige de bons concerts. M. Mejo est également habile sur la clarinette, sur le violon et dans la composition. Il a publié : 1^o Variations à grand orchestre. Leipsick, Breitkopf et Härtel. 2^o Plusieurs recueils de danses de différens caractères, à grand orchestre. 3^o Des variations en harmonie. nos 1, 2, 3, 4, *ib.* 4^o Rondo pour cor et orchestre, *ibid.*

MELANI (ALEXANDRE), né à Pistoie, d'abord maître de chapelle à Saint-Pétronie de Bologne (en 1660), puis maître de chapelle de l'église Sainte-Marie Majeure, le 16 octobre 1667, quitta cette place en 1572, pour entrer en la même qualité à l'église Saint-Louis des Français. Il occupait encore ce poste en 1682, car on lit dans le *Mercure galant* du mois d'octobre de cette année (2^e partie, p. 280), où l'on rend compte d'une messe que le duc d'Estrées fit chanter dans l'église Saint-Louis, le 25 août, à l'occasion de la naissance du duc de Bourgogne :

« Le sieur Melani y fit entendre une musique excellente et des symphonies admirables. » Ce compositeur vivait encore en 1698, comme on le voit par sa dédicace de son œuvre quatrième, contenant *motetti a una, due, tre e cinque voci*. Rome, 1698, in-4°. Melani est connu aussi par un opéra représenté à Bologne et à Florence, en 1697, sous le titre de *Il Carciere di se medesimo*, et qui fut fort applaudi. Mais c'est surtout par ses motets à trois et à quatre chœurs que ce maître s'est illustré. On les trouve en manuscrit dans l'église Sainte-Marie Majeure. M. l'abbé Santini possède sous le nom de Melani : 1° Deux *Crucifixus* à 5 voix ; 2° Les psaumes *Dilexi quoniam*, à 8 ; 3° Deux *Magnificat*, deux *Benedictus*, et deux *Miserere* à 8 ; 4° Les psaumes *Dixit Dominus*, *Memento Domine* et *In Exitu Israel*, à 12 ; 5° *Credo*, et *In Veritas mea*, à 8 ; 6° Deux litanies à 9.

MELANI (ANTOINE), musicien au service de l'archiduc d'Autriche Ferdinand-Charles, a fait imprimer de sa composition : *Scherzi musicali ossia capricci, e balletti da suonarsi ad uno, 2 violini e viola*, Inspruck, 1659, in-4°.

MELANIPPÈDE, poète-musicien, né dans l'île de Melos, l'une des Cyclades, était fils de Criton, et vivait vers la 65^e olympiade. Plutarque (*De Musica*) dit qu'on lui attribuait l'invention du mode lydien ; mais d'autres ont accordé l'honneur de cette invention à un autre musicien nommé Anthippe (voyez ce nom).

MELCARNE (JÉRÔME), surnommé *Il Montessardo*, fut maître de chapelle à Leccio, au commencement du dix-septième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : *Il Paradiso terrestre con motetti diversi e capricciosi*, a 1, 2, 5, 4 e 5 voci, Venise, 1619, in-4°.

MELETIUS, moine grec du dixième siècle, vécut au couvent de la Trinité, à Strumizza, dans la Bulgarie (en latin *Tiberiopolis*). Dans la bibliothèque du

collège de Jésus, à Cambridge, on trouve, sous le numéro 212 un traité manuscrit, en grec, concernant la musique et le chant de l'église grecque, sous ce titre : *Meletius monachus, de Musica et canticis ecclesiae graecae, cum perpetuis musicis*. A la suite des règles du chant, on a placé un recueil d'hymnes et de cantiques notés dont les auteurs sont indiqués par leurs noms. Je pense que les règles seules du chant doivent être de Meletius, si toutefois elles lui appartiennent, car le recueil des hymnes date évidemment d'un temps postérieur à celui où vivait ce moine, comme le prouvent les noms de Jean Lampadaire, Manuel Chrysaphe, Jean Kukuseli, George Stauropole, etc.

MELFIO (JEAN-BAPTISTE), compositeur, né à Bisignano, en Calabre, dans la première moitié du seizième siècle, a fait imprimer : *Il primo libro de' Madrigali a quattro voci*, Venise, 1556, in-4°.

MELGAZ ou MELGAÇO (DIEGO-DIAS), moine portugais, né à Cubao le 11 avril 1658, fut nommé maître de chapelle à l'église cathédrale d'Evora, et mourut en cette ville le 9 mai 1700. Ses compositions, très-nombreuses, sont restées en manuscrit dans la chapelle qu'il a dirigée : on y remarque des messes, lamentations, *Miserere*, psaumes, répons, hymnes, et un recueil dédié à l'archevêque d'Evora, en 1694, où se trouve *Messa ferial a 4 voces, motetos de defuntos a 4, Gloria, laus et honor a 8 voces*.

MELISSA (MATHIEU), organiste de l'église des Jésuites à Goritza, dans le Frioul, vers le milieu de dix-septième siècle, a publié de sa composition un recueil de psaumes intitulé : *Salmi concertati a 2, 3, 4 e 5 voci*, Venise, 1655, in-4°.

MELLARA (CHARLES), compositeur dramatique, né à Parme en 1782, a étudié l'harmonie et le contrepoint sous la direction de Fortunati et de Ghiretti. A l'âge de vingt ans il fit exécuter à Parme une messe solennelle qui fut considérée

comme un bon ouvrage. Depuis lors il a donné à Vérone *La Prova indiscretta*, opéra bouffe, à Venise, *Il Bizarro capriccio*, idem, à Parme, *Zelia*, idem, à Brescia, *I Gauri*, opéra semi-seria, et à Ferrare, *La Nemica degli uomini*. Ce dernier ouvrage a aussi été joué à Milan, en 1814. On connaît un très-grand nombre de morceaux de musique vocale et instrumentale, sous le nom de M. Mel-lara.

MELLE (RENAUT DE), ou DE MELL, en italien *Rinaldo del Mele*, musicien belge du seizième siècle, est né vraisemblablement dans le pays de Liège, où il y a encore des familles de ce nom. D'ailleurs, dans l'épître dédicatoire de son recueil de madrigaux à six voix, datée de Liège le 14 juillet 1587, et signée *Rinaldo del Melle*, il dit que sa famille a été attachée au service du duc Ernest de Bavière, archevêque de Cologne et évêque de Liège. Cependant au titre de ce même ouvrage, imprimé à Anvers en 1588, il est appelé *Gentiluomo Fiamengo*, ce qui semble indiquer qu'il était de la Flandre ; car bien que les Italiens aient appelé en général *flamands* tous les artistes des Pays-Bas, on ne donnait ce nom dans les ouvrages imprimés en Belgique qu'à ceux qui étaient nés dans les deux Flandres, ou dans le duché de Brabant, et dans le marquisat d'Anvers. Quoi qu'il en soit, Renaut de Melle fut un musicien distingué du seizième siècle. Walther a placé dans son *Lexikon* l'époque où il florissait vers 1558, et son erreur à cet égard a mis Burney en doute si ce n'est pas Renaut de Melle, et non Gondimel (voy. ce nom), appelé Gaudio Mell par les Italiens, qui a été le maître de Pierluigi de Palestrina (*A General history of Music*, t. 5, p. 186) ; et Hawkins dit positivement, dans son Histoire de la musique, que ce fut en effet Renaut de Mell qui eut l'honneur d'instruire cet illustre musicien. Mais M. l'abbé Baini a fort bien prouvé dans ses Mémoires sur la vie et les ouvra-

ges de Palestrina, d'après les notices manuscrites de Pitoni sur les compositeurs, qui se trouvent dans la bibliothèque du Vatican, que Renaut de Melle se rendit à Rome vers 1580, environ six ans avant la mort du maître célèbre dont on voulait faire son élève, et que lui-même y continua ses études, quoiqu'il eût déjà été maître de chapelle en Portugal ; qu'il y fut attaché au service du cardinal Gabriel Paleotto, et que lorsque ce cardinal fut fait évêque de Sabina, en 1591, il nomma Renaut de Melle maître de chapelle de son église cathédrale, et professeur de musique du séminaire. M. l'abbé Baini fait remarquer enfin (t. I, p. 25) que le cinquième livre de motets de ce compositeur est dédié à ce même cardinal Paleotto, et que l'épître dédicatoire est datée de Magliano in Sabina, le 1^{er} mars 1595. Il est nécessaire de faire observer, toutefois, que Renaut de Melle quitta l'Italie en 1587, après avoir publié à Venise le quatrième livre de ses madrigaux à cinq voix, pour faire un voyage dans sa patrie, ainsi que le prouve l'épître dédicatoire de son livre de madrigaux à six voix publié à Anvers en 1588.

M. l'abbé Baini nous apprend (*loc. cit.*) que Renaut de Melle a publié de sa composition à Venise, chez Gardane : 1^o Quatre livres de madrigaux à trois voix, en 1582 et 1585. 2^o Quatre livres de madrigaux à quatre et cinq voix, depuis 1584 jusqu'en 1586. 3^o Cinq livres de madrigaux à cinq voix, depuis 1587 jusqu'en 1590. 4^o Deux livres de madrigaux à six voix, en 1591. Le premier livre de ceux-ci est une réimpression de celui que Phalèse avait imprimé à Anvers en 1588, sous ce titre : *Madrigali di Rinaldo del Melle, gentiluomo fiamengo, a sei voci*, in-4^o obi. 5^o *Litanie della B. V. a cinque voci*, Anvers, 1589, in-8^o. 6^o Cinq livres de motets à cinq, six, huit et douze voix, Venise, Gardane, 1592 à 1595. M. l'abbé Baini ajoute à ces renseignements qu'il existe beaucoup d'autres

compositions manuscrites de Renaut de Belle dans les archives de quelques églises de Rome.

MELONE (ANNIBAL), musicien né à Bologne dans la première moitié du seizième siècle, était en 1579 doyen des musiciens de la seigneurie de cette ville. La discussion de Nicolas Vicentino et de Vincent Lusitano, concernant la connaissance des genres de musique, et le livre que Vicentino publia ensuite sur cette matière (voyez VICENTINO) avaient fixé l'attention des musiciens de toute l'Italie sur cette question des genres. Plusieurs années après que le traité de Vicentino eut paru, Melone écrivit à son ami Bottrigari (voy. ce nom) une lettre sur ce sujet : *Se le canzoni musicali moderne communemente dette madrigali o motetti, si possono ragionevolmente nominare di uno de' tre puri e semplici generi armonici, e quali debbono esserle veramente tali*. Cette lettre, publiée par Bottrigari, fut l'occasion de l'écrit de celui-ci intitulé : *Il Melone, discorso armonico*, etc.

Le nom du musicien dont il s'agit et l'ouvrage de Bottrigari ont donné lieu à une cumulation d'erreurs vraiment plaisantes. Apostolo Zeno, qui possédait une médaille de bronze frappée en l'honneur de Bottrigari, où l'on voyait divers emblèmes, crut y apercevoir la figure d'un melon, et se persuada que ce melon représentait un instrument de musique dont Bottrigari aurait été l'inventeur, et dont il aurait donné la description dans son *Melone*. Il exposa toute cette rêverie dans ses notes sur la bibliothèque de Fontanini (t. 1, p. 249) ; M. Salfi, continuateur de l'Histoire littéraire d'Italie de Ginguené, voulant corriger Zeno (t. X, p. 420), dit que ce melon désignait, selon toute apparence, *Annibal Melone*, son ami (de Bottrigari). *En effet* (ajoute-t-il), *c'est sous son nom anagrammatique d'Alemanno Bonelli* (Benelli) *que Bottrigari fit paraître son ouvrage intitulé Le*

DÉSIR. Or le melon de Zeno est le dos d'un luth, et l'on ne comprend pas ce que veut dire M. Salfi avec sa désignation d'Annibal Melone par un melon. Mais le plus plaisant est l'ouvrage intitulé *Le Désir*, suivant celui-ci. Il est très-vrai que Bottrigari s'est caché sous le nom d'Alemanno Benelli, anagramme d'Annibal Melone, mais en intitulant son dialogue sur les concerts d'instrumens de son temps *Il Desiderio*, il a voulu honorer son ami *Grazioso Desiderio*, l'un des interlocuteurs du dialogue, et non exprimer un *désir* quelconque. Le Dictionnaire historique publié à Paris en 20 volumes in-8°, par Prudhomme, a renouvelé l'histoire du melon. Gerber, dans son premier Lexique des musiciens dit que Melone s'est rendu utile à l'histoire de la musique par son ouvrage : *Desiderio di Alemanno Benelli*, anagramme d'Annibal Melone. Il ajoute : « On crut d'abord que Bottrigari « en était l'auteur, et cette opinion ac-
« quit encore plus de vraisemblance,
« parce que, loin de la contredire, ce der-
« nier fit publier sous son nom une
« seconde édition de l'ouvrage. » Voilà donc Bottrigari dépossédé de son livre ; mais voici bien autre chose : Hayn a placé dans sa notice des livres rares, sous le nom de Benelli, le *Desiderio*, dont il donne tout le titre, en citant une édition supposée publiée à Venise en 1594 par Richard Amadino. Forkel, copiant Hayn, a placé (*Allgem. Literatur der Musik*, pag. 445) l'article *Benelli* après celui de Bottrigari, et a fait deux ouvrages différens du même livre portant le même titre ; enfin, dans son second Lexique, Gerber ajoute ce supplément à son article *Melone* : « Il s'appelait ordinairement « Alemanno Benelli, anagramme de son « véritable nom. Il n'était pas seulement « compositeur, comme il est dit dans l'an- « cien Lexique, mais aussi théoricien, « comme le prouve l'écrit polémique sui- « vant dirigé contre François Patrizio : « *Il Desiderio, ovvero de' concerti*, etc. »

Or l'écrit polémique dirigé contre Patrizio, ou Patrizi, savant italien, zélé platonicien qui avait attaqué Aristoxène dans un de ses écrits, n'est point intitulé *Il Desiderio*, mais *Il Patrizio, ovvero de' tetra-cordi armonici di Aristosseno*, et ce n'est point Melone, mais Bottrigari (Voyez ce nom) qui en est l'auteur. Choron et Fayolle ont copié aveuglément le premier Lexique de Gerber dans leur *Dictionnaire historique des musiciens* (Paris 1810-1811), et le *Dictionary of musicians* (Londres, 1824) l'a abrégé en quelques lignes. Fantuzzi, dans l'article *Bottrigari* de ses notices sur les écrivains de Bologne (t. 2) dit que Bottrigari avait donné son ouvrage à Melone avec la permission de le faire imprimer sous l'anagramme de son nom ; mais que plus tard Melone divulgua le secret du pseudonyme et se donna pour l'auteur du livre. Offensé de ce procédé, Bottrigari publia alors une autre édition de ce même livre sous son nom. Il est au moins singulier que MM. Lichten-thal et Beck, qui ont cité ce passage de Fantuzzi, aient fait comme Forkel deux articles pour le même livre, et qu'ils aient répété ses erreurs sur le Patrizio.

M. Lichten-thal dit qu'il y a des exemplaires de l'édition de 1594 qui ont ce titre : *Il Desiderio, ovvero de' concerti musicali etc. Dialogo di Annibale Melone*. Milano, appresso gli Stampatori Arciepiscopali, 1601 ; mais j'ai vu un de ces exemplaires de Milan qui porte le nom de Bottrigari.

Melone était compositeur. On trouve quelques-uns de ses motets à quatre voix dans les *Mutete sacræ* publiés par Lechner en 1585.

MELTON (GUILLAUME), chancelier du duché d'York, au commencement du seizième siècle, a laissé en manuscrit un traité *De Musica ecclesiastica*.

MELVIO (FRANÇOIS-MARIE), maître de chapelle à Castello, dans l'État de Venise, vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer à Venise *La Galatea*, re-

cueil de chants à voix seule, en 1648. On a aussi de lui un recueil de motets intitulé : *Cantiones sacræ 2-5 vocibus concinendæ*. Venise, 1650.

MELZEL (GEORGE), chanoine régulier de l'ordre des prémontrés, à Strahow, naquit à Tein, en Bohême, en 1624. Dans sa jeunesse il étudia la musique comme enfant de chœur, et acquit des connaissances étendues dans cet art. En 1665 on le chargea de la direction de la musique à l'église de Saint-Benoit, à Prague. En 1669 il quitta cet emploi et fut successivement curé à Teising, à Saatz et à Mulhausen ; puis il alla chercher du repos au couvent de Strahow, où il mourut le 31 mars 1695, à l'âge de 69 ans. Il a laissé en manuscrit des vêpres et des motets qui ont été considérés en Bohême comme des modèles en leur genre.

MENAULT (PIERRE-RICHARD) prêtre et chanoine de Châlons, naquit à Beaune, où il se trouvait en 1676, comme maître des enfans de chœur de l'église de Sainte-Marie. Il fut ensuite maître de musique de l'église collégiale de Saint-Étienne de Dijon, où il se trouvait en 1691. On a de lui : 1^o *Missa quinque vocibus ad imitationem moduli ô felix Parens*, Paris, Christophe Ballard, 1676, in-fol. 2^o *Missa sex vocibus ad imitationem moduli tu es spes mea*, ibid., 1686, in-fol. 3^o *Missa quinque vocibus ad imitationem moduli ave Senior Stephane*, ibid., 1687, in-fol. 4^o *Missa sex vocibus Ferte Rosas*, ibid., 1691, in-fol. 5^o *Missa sex vocibus Date Lilia*, ibid., 1692, in-fol. Menault a fait aussi imprimer des vêpres qu'il a dédiées au père Lachaise, confesseur de Louis XIV. Il est mort en 1694, âgé de plus de 50 ans.

MENDELSSOHN (MOSES ou MOÏSE), célèbre philosophe et littérateur israélite, naquit à Dessau, le 9 septembre 1729. Fils d'un écrivain public employé à faire des copies de la Bible pour les synagogues, il passa une partie de sa jeunesse dans une situation voisine de la misère ; mais il

trouva des ressources en lui-même pour son instruction, et son génie, qui se manifesta de bonne heure, l'éleva au-dessus de tous ses coreligionnaires, et le rendit un des hommes les plus remarquables de son temps. Après une vie consacrée à des travaux qui illustrèrent son nom et qui exercèrent une influence bienfaisante sur la situation des juifs en Allemagne, il mourut à Berlin le 4 janvier 1786. La plupart des écrits de Mendelssohn sont étrangers à l'objet de ce dictionnaire : il n'y est cité que pour ce qu'il a écrit concernant l'Esthétique de la musique dans la dissertation sur les principes fondamentaux des beaux-arts et des sciences insérée dans le deuxième volume de ses œuvres philosophiques (pag. 95-152, édition de Berlin, 1761). On trouve aussi des vues élevées concernant cet art dans ses lettres sur les sentimens (Berlin, 1755).

MENDELSSOHN-BARTHOLDY (FÉLIX), petit-fils du précédent et fils d'un riche négociant, est né à Berlin le 3 février 1809. Dès ses premières années il montra de rares dispositions pour la musique. Confié aux soins de Berger pour le piano et de Zelter pour l'harmonie et le contrepoint, il fit de si rapides progrès, qu'à l'âge de huit ans il était déjà capable de lire toute espèce de musique à première vue, et d'écrire correctement de l'harmonie sur une basse. Une si belle organisation promettait un grand artiste. La suite de ses études le conduisit à un beau talent sur le piano et à la connaissance complète de tout ce qui compose la science pratique du compositeur. Devenu élève de prédilection de Zelter, qui en parle avec un véritable attachement dans ses lettres à Goethe, il resta longtemps dans son école : trop longtemps peut-être ; car l'esprit raide et scolastique du maître ne paraît pas avoir laissé à la jeune imagination de l'élève toute la liberté dont elle aurait eu besoin. En 1821, Zelter fit un excursion à Weimar avec Mendelssohn et le présenta à Goethe qui s'émut en écoutant le jeune

virtuose. Déjà il jouait en maître les fugues de Bach les plus difficiles et les sonates de Beethoven. Quoiqu'il n'eût point encore atteint sa treizième année, il improvisait sur un thème donné de manière à exciter l'étonnement. On rapporte à ce sujet une anecdote qui prouve qu'à cet âge le discernement s'était développé en lui avec autant de rapidité que l'amour-propre. Après un déjeuner d'artistes, Hummel avait improvisé avec cette prodigieuse lucidité de pensée et cette élégance d'harmonie et de modulation qu'on a si souvent admirées : on voulut entendre ensuite le petit Mendelssohn ; mais rien ne put le décider à s'approcher du piano, et l'insistance qu'on mit à vaincre son obstination lui fit verser des larmes. Une des qualités qui distinguaient aussi cet enfant précoce était une mémoire musicale si heureuse qu'il y avait peu des belles compositions de Bach, de Handel, de Haydn, de Mozart et de Beethoven qu'il n'eût entières dans sa tête, et qu'il était capable d'accompagner de mémoire des opéras entiers.

En 1824, Mendelssohn publia ses premières compositions : elles consistaient en deux quatuors pour piano, violon, alto et violoncelle. S'il y avait peu d'idées nouvelles dans ces œuvres, qualité qui n'est guère le partage d'un jeune homme de quinze ans, on y remarquait une facture élégante, du goût, et plus de sagesse dans l'ordonnance des morceaux qu'on n'eût dû l'attendre de cet âge. Plus heureux que d'autres enfans prodiges, à cause de la position sociale de sa famille, il ne voyait pas son talent exploité par la spéculation, et toute liberté lui était laissée pour le développement de ses facultés. Après ses premiers quatuors, il fit paraître une grande sonate pour piano et violon et un troisième quatuor où déjà l'on remarquait plus de hardiesse. En 1827 le jeune compositeur osa aborder des travaux d'une plus grande importance : il fit représenter à Berlin un opéra en trois actes sur le sujet des *Noces de Gamache*. Le

succès ne répondit pas aux espérances des amis de l'artiste : il retira son ouvrage de la scène, mais la partition réduite pour le piano fut gravée. Je ne puis parler de cette production, car je ne la connais pas.

En 1829, M. Mendelssohn partit de Berlin pour voyager en France, en Angleterre et en Italie. Il se rendit d'abord à Londres. Je le trouvai dans cette ville au mois d'avril, et j'entendis au concert philharmonique une symphonie qu'il y fit exécuter. Son extérieur agréable, la culture de son esprit et l'indépendance de sa position le firent accueillir avec distinction, et lui préparèrent des succès dans le monde. Après la saison, il voyagea en Ecosse. L'hiver suivant il vint à Paris, et exécuta aux concerts du Conservatoire un concerto de Beethoven. Il y fit aussi entendre son ouverture du *Songe d'une nuit d'été*, de Shakspeare, puis il retourna à Londres, où je crois qu'il écrivit un opéra anglais. Ensuite il visita l'Italie, et après quatre ans d'absence il retourna à Berlin. En 1854, je le retrouvai à Aix-la-Chapelle, où il s'était rendu à l'occasion de la fête musicale de la Pentecôte. Il avait alors vingt-cinq ans; son ancienne timidité juvénile avait fait place à l'assurance d'un artiste qui se pose, et même à un certain air de hauteur. Une sorte de rivalité s'était établie entre lui et Ries à l'occasion des fêtes musicales du Rhin, parce qu'il venait d'accepter à Dusseldorf une position de maître de chapelle qui devait leur donner à tous deux alternativement la mission de diriger ces fêtes. Malheureusement il n'y avait pas dans cette rivalité les égards que se doivent des artistes distingués. Ries me parla alors des chagrins que lui causait cette affaire. Mendelssohn justifia la confiance qu'on avait eue en lui pour la place qu'on lui avait confiée, et dans les fêtes qu'il dirigea à Dusseldorf et à Cologne, il fit preuve d'un nouveau genre de talent qu'on ne lui connaissait point auparavant. On fut étonné de lui voir abandonner cette position en 1856. Lorsque je parcourus,

en 1858, l'Allemagne du Rhin, j'appris que dès les premiers temps des dissentimens avaient éclaté entre lui et les artistes et amateurs de Dusseldorf, et que l'engagement de M. Mendelssohn avait été rompu d'un commun accord. Dans cette même année 1856 il séjourna longtemps à Francfort et s'y maria. L'année suivante il a accepté la position de directeur des concerts à Leipsick; il occupe encore cette position, qui paraît avoir donné un nouvel essor à ses travaux.

L'enfance de M. Mendelssohn fit concevoir l'espérance de voir en Allemagne un grand musicien de plus; ses premiers travaux firent voir plus de talent qu'il n'est ordinaire d'en trouver dans l'adolescence, mais ne semblèrent pas réaliser les qualités du génie qu'on lui avait supposé. Il y avait bien déjà en 1850 des tendances à l'originalité dans ses productions, particulièrement dans l'ouverture du *Songe d'une nuit d'été*, que j'entendis à Paris; mais il était facile de voir qu'elles étaient plus le fruit de la recherche et du travail que de l'inspiration. Depuis lors, l'artiste a toujours été grandissant, et sa manière a développé chaque jour plus de qualités individuelles. Son concerto en *sol* mineur pour le piano, son ottetto, et surtout son oratorio de *Paulus*, sont des œuvres de grande portée. On cite aussi parmi ses plus belles compositions la cantate qu'il a écrite pour la fête anniversaire d'Albert Durer; une autre composé pour la fête que M. Alexandre de Humboldt a donnée aux naturalistes réunis à Berlin, et celle de *La nuit de Sainte-Waldpurge*, sur le poème de Goethe; enfin une symphonie pour la fête de la Réformation qui a été exécutée dans plusieurs grandes réunions musicales. M. Mendelssohn montre à la fois de la fécondité et beaucoup de soin dans la facture de ses ouvrages. Le *Paulus* me paraît être celui qui donne le plus d'espoir pour son avenir. Il a su y allier les qualités classiques des meilleurs maîtres de l'école allemande avec une certaine audace

de bon augure. En somme ce jeune artiste (M. Mendelssohn n'a pas encore atteint sa trente et unième année) est incontestablement jusqu'à ce jour le musicien qui offre le plus d'espoir à l'Allemagne, et qui résume en lui l'école future de ce pays. Le talent ne se manifeste pas toujours de la même manière, et l'on ne connaît que peu d'exemples de cette sève d'invention qui débordait chez Rossini à vingt ans; chez d'autres, et même chez le fougueux Beethoven, l'originalité a été le fruit de la méditation. Le même phénomène s'est révélé dans le talent de Gluck.

Les ouvrages de M. Mendelssohn qui ont été publiés sont : 1^o Ouverture du *Rêve d'une nuit d'été*, à grand orchestre, op. 21, Leipsick, Breitkopf et Härtel. 1^o (bis) 1^{re} symphonie, op. 11 (en *ut* mineur), Berlin, Schlesinger. 2^o Ouverture de concert (*La Grotte de Fingal*), Leipsick, Breitkopf et Härtel. 3^o *Idem* (*Le Calme de la mer et l'Heureux voyage*), op. 27, *ibid.* 4^o *Idem* (*La belle Mélusine*), op. 52, *ibid.* 5^o Quintette (en *la*) pour 2 violons, 2 violes et basse, op. 18, Bonn, Simrock. 6^o Grand quatuor concertant pour 2 violons, viole et violoncelle, op. 12, Leipsick, Hofmeister. 7^o *Idem*, op. 15, Leipsick, Breitkopf et Härtel. 7^o (bis) Concerto pour piano et orchestre, op. 25, *ibid.* 8^o 2^o *idem* (en *ré* mineur), op. 40, *ibid.* 8^o (bis) Caprice brillant *idem*, op. 22, *ibid.* 9^o *Ottetto* pour 4 violons, 2 violes et 2 violoncelles (en *mi* bémol), op. 20, Leipsick, Breitkopf et Härtel. 10^o 1^{er} quatuor pour piano, violon, alto et basse, Berlin, Schlesinger. 11^o 2^{me} *idem* (en *fa* mineur), op. 2, *ibid.* 12^o 5^o *idem* (en *si* mineur), op. 5, Berlin, Lane; deuxième édition. Leipsick, Hofmeister. 13^o Grande sonate pour piano et violon, op. 4, *ibid.* 13^o (bis) Sonate pour piano et violoncelle, op. 45, Leipsick, Kistner. 14^o Sept pièces de caractère pour piano seul, op. 7, *ibid.* 15^o Rondo capriccioso *idem*, op. 14, Vienne, Mechetti. 16^o Sonate *idem*, op. 6, Leipsick, Hofmeister.

17^o Fantaisie sur une chanson irlandaise, op. 15, *ibid.* 18^o 5 fantaisies ou caprices, op. 16, *ibid.* 19^o 6 chants pour piano seul sans paroles, op. 19, Bonn, Simrock. 20^o Chœur religieux à quatre (*Aus tiefer Noth*), Bonn, Simrock. 21^o *Ave Maria* à 8 voix, *ibid.* 22^o Chœur religieux à huit (*Mitten wir im Leben sind*), *ibid.* 22^o (bis) 5 motets latins et allemands avec orgue, op. 39, Bonn, Simrock. 22^o (ter) Le 42^e psaume, avec orchestre, op. 42, *ibid.* 25^o *Die Hochzeit des Gamaches* (Les noces de Gamache), partition pour le piano, Berlin, Lane. 24^o Chants à voix seule, avec acc. de piano, op. 8, 9, 19, Berlin, Schlesinger; Leipsick, Breitkopf et Härtel. 25^o *Paulus*, grand oratorio, op. 36, Bonn, Simrock.

MENDES (MANUEL), écrivain sur la musique et compositeur portugais, né à Evora, vers le milieu du seizième siècle, fut d'abord maître de chapelle à Portalegre, puis alla remplir les mêmes fonctions dans sa ville natale, où il mourut en 1605. Quelques bons musiciens portugais ont été instruits par lui. Il a laissé en manuscrit : 1^o *Arte de canto chao* (Science du plain-chant). 2^o Messes à cinq voix. 3^o *Magnificat* à 4 et 5 voix. 4^o Motets à plusieurs voix, et diverses autres compositions qui se trouvaient autrefois à la bibliothèque royale de Lisbonne.

MENEHOU (MICHEL DE), maître des enfans de chœur de l'église Saint-Maur-des-Fossés-lez-Paris, vers le milieu du seizième siècle, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Instruction familière en laquelle sont contenues les difficultés de la musique, avec le nombre des concordances et des accords, ensemble la manière d'en user*, Paris, Nicolas Du Chemin, 1555, in-4^o oblong. La deuxième édition est intitulée : *Nouvelle instruction familière en laquelle sont contenues les difficultés de la musique, avec le nombre des concordances et accords ensemble la manière d'en user, tant à deux, à trois, à quatre et à cinq parties*, Paris, Nicolas

Du Chemin, 1558, in-4° oblong. Il y a une troisième édition du même ouvrage qui a pour titre : *Nouvelle instruction des préceptes et fondemens de musique*, Paris, 1571. Ce livre est remarquable en ce qu'il est le premier publié en France où l'on trouve le mot *accord* employé pour indiquer l'harmonie de plusieurs sons réunis : cependant on se tromperait si, sur le titre de l'ouvrage et ceux de quelques chapitres, par exemple du dix-neuvième (*Règles générales pour les accords parfaits*), on se persuadait qu'on y trouve un véritable traité de l'harmonie qui enlèverait à Viadana et à quelques autres musiciens du commencement du dix-septième siècle, la priorité de considération des accords isolés ; car les accords dont parle Michel de Menchou ne sont que des intervalles, et ses *règles générales pour les accords parfaits* ne sont que celles qui défendent de faire des octaves et des quintes consécutives. Il est vrai que les chapitres 22° et 25° enseignent à *faire un accord à trois et à quatre parties* ; mais on n'y trouve que les règles du contrepoint à trois et à quatre, connues depuis longtemps ; règles dont la plupart étaient arbitraires, et ont cessé d'être admises dans les traités modernes de l'art d'écrire. Il faut cependant remarquer que Michel de Menchou est le premier qui a parlé des cadences parfaites et imparfaites (chapitres 23, 24 et 25).

MENESTRIER (CLAUDE-FRANÇOIS), savant jésuite et laborieux écrivain, naquit à Lyon, le 10 mars 1631, d'une famille originaire de la Franche-Comté. Après avoir fait ses études, il professa les humanités à Chambéry, Vienne en Dauphiné et Grenoble, puis fut rappelé à Lyon pour y enseigner la rhétorique, et succéda, en 1667, au P. Labbe dans l'emploi de bibliothécaire. Il mourut à Paris, le 21 janvier 1705, à l'âge de soixante-quatorze ans. Au nombre de ses ouvrages, qui presque tous ont un intérêt historique, on remarque les suivans, relatifs à la musique :

1° *Des ballets anciens et modernes, selon les règles du théâtre*, Paris, 1682, in-12. 2° *Des représentations en musique, anciennes et modernes*, Paris, 1687, in-12. Si l'on a recueilli depuis le P. Menestrier un plus grand nombre de faits concernant les objets de ces deux livres ; si l'on a mis plus de critique dans la discussion de ces faits, on ne peut nier que ce savant religieux a le mérite d'avoir ouvert la voie de ces recherches, et que ses ouvrages renferment de curieux renseignements.

MENGAL (MARTIN-JOSEPH), connu sous le nom de *Mengal aîné*, directeur du Conservatoire de musique à Gand, est né en cette ville le 27 janvier 1786. Son père a été son premier maître de musique, puis il a reçu des leçons de plusieurs artistes, particulièrement pour le cor, sur lequel il fit de rapides progrès. A l'âge de douze ans il composait déjà des morceaux pour cet instrument et d'autre musique sans connaissances d'harmonie et sans autre guide que son instinct. En 1804 il entra comme élève au Conservatoire de Paris : il y eut pour professeur de cor Frédéric Duvernoy, et Catel lui enseigna l'harmonie. En 1808 il obtint au concours le second prix de cette science, et le premier prix de cor lui fut décerné l'année suivante. Devenu ensuite élève de Reicha, il a fait sous sa direction un cours complet de composition. Entré dans la musique de la garde impériale au mois de décembre 1804, il servit dans les campagnes d'Autriche en 1805 et de Prusse l'année suivante. De retour à Paris en 1807 il a obtenu sa retraite, a repris ses études et dans le même temps est entré à l'orchestre de l'Odéon, en qualité de premier cor, d'où il est passé à celui du théâtre Feydeau en 1812. Après treize années de service à ce théâtre, il a donné sa démission pour retourner à Gand comme directeur du théâtre. Cette entreprise ne fut point heureuse ; M. Mengal l'abandonna bientôt après pour prendre les

fonctions de directeur de musique. Il remplit celles-ci jusqu'à la révolution de 1850, puis alla prendre une position semblable au théâtre d'Anvers, et retourna à Gand en 1852. Des propositions lui furent faites alors pour aller diriger l'orchestre du théâtre de La Haye; il les accepta et occupa cette nouvelle position pendant deux ans. De retour à Gand en 1855, il y a été nommé directeur d'un Conservatoire de musique établi par la régence de cette ville, et il occupe encore cette situation.

M. Mengal a écrit pour le théâtre : 1^o *Une Nuit au Château*, opéra-comique en un acte, joué au théâtre Feydeau avec succès, en 1818, et resté au répertoire des théâtres lyriques. La partition a été gravée à Paris, chez Dufaut et Dubois. 2^o *L'Île de Babilary*, opéra-comique en 5 actes, au même théâtre, en 1819, qui n'a point réussi. 3^o *Les Infidèles*, drame en 5 actes, représenté au théâtre de Gand avec un brillant succès en 1825. 4^o *Un jour à Vaucluse*, opéra-comique en un acte, au même théâtre, en 1828. Les compositions instrumentales de M. Mengal sont au nombre d'environ cent œuvres; on y remarque : 5^o *Harmonie militaire*, plusieurs suites, Paris, Nadermann, Dufaut et Dubois. 6^o Trios pour deux violons et basse, op. 1, Paris, Leduc. 7^o 5 quatuors pour 2 violons, alto et basse. 8^o 5 quintettes pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson, Paris, Pleyel. 9^o Trios pour flûte, violon et alto, Paris, Nadermann. 10^o 1^{er} et 2^e concertos pour cor et orchestre, op. 20 et 27, Paris, Dufaut et Dubois. 11^o 3 quatuors pour cor, violon, alto et basse, op. 8, Paris, Nadermann. 12^o Duos pour cor et harpe, nos 1, 2, 3, Paris, Janet. 13^o *Idem* pour cor et piano, nos 1, 2, 3, 4, *ibid.* 14^o *Idem*, nos 5 et 6, Paris, Frère. 15^o Fantaisies pour piano et cor, nos 1, 2, 3, Paris, Dufaut et Dubois. 16^o Quatuors pour instrumens à vent, plusieurs œuvres. 17^o Beaucoup de romances avec accompagnement de piano,

entre autres *Le Chevalier errant* (Dans un vieux château de l'Andalousie) qui a obtenu un succès populaire. M. Mengal a en manuscrit beaucoup de morceaux d'harmonie pour instrumens à vent, ouverture à grand orchestre, composée à La Haye, plusieurs morceaux de chant, entre autres un chœur à cinq voix sans accompagnement souvent exécuté dans les concerts.

MENGAL (JEAN), frère du précédent, est né à Gand au mois de mai 1796. Son père lui a donné les premières leçons de musique, puis il a étudié le cor sous la direction de son frère. Admis au Conservatoire en 1811, il y est devenu élève de M. Domnich, et quinze mois après son entrée dans cette école, il y a obtenu le premier prix de cor. Après avoir été attaché pendant plusieurs années à l'orchestre du Théâtre italien, il est entré en 1820 à l'Opéra où il est maintenant 1^{er} cor solo. On a gravé de sa composition : 1^o Fantaisies pour cor et piano, nos 1, 2, 3, 4, 5, 6, Paris, Schonenberger. 2^o Plusieurs solos *idem*. 3^o Fantaisie pour cor à pistons, avec accompagnement de piano, sur des motifs de *Guido et Ginevra*, op. 25, Paris, Schlesinger. 4^o Duos pour 2 cors, etc.

MENGEL (GEORGE), né à Bamberg au commencement du dix-septième siècle, apprit la musique dans son enfance, puis entra au service militaire, dans les troupes de l'électeur de Bavière, et parvint au grade de capitaine. En 1640 il donna sa démission et entra chez l'évêque de Bamberg, en qualité de maître de chapelle. Il a fait imprimer de sa composition des psaumes avec des motets sous ce titre : *Quinque limpidissimi Lapides Davidici, seu Psalmi 151 cum Motetta centuplici varietate*, Würzburg, 1644, in-fol. On connaît aussi sous son nom : *Sacri concentus et dialogi* 1, 2, 3, 4, 5 et 6 *voc. cum motetta 4 voc. et 2 instrument*, op. 4, Inspruck, 1662, in-4^o.

MENGELIUS (PHILIPPE), professeur de belles-lettres et docteur en médecine à l'université d'Ingolstadt, dans le seizième

siècle, fut instruit dans la musique et habile luthiste. Il se maria en 1562 et mourut à Ingolstadt en 1594. Après sa mort, on recueillit ses poésies latines, et elles furent publiées en cette ville en 1596. Parmi les pièces de ce recueil on trouve un éloge de la musique, et deux autres morceaux intitulés : *In Organum musicum monasterii Benedicto Burani* ; *In effigiem Philippi de Monte musici*, etc.

MENGOLI (PIERRE), géomètre, né à Bologne en 1625, reçut des leçons de mathématiques du P. Cavalieri, considéré comme le premier inventeur du calcul infinitésimal, et s'appliqua aussi à l'étude de la jurisprudence, de la philosophie et de la théologie. Dans sa jeunesse, il enseigna publiquement à Bologne les doctrines de Zarlino et de Galilée, concernant la théorie mathématique de la musique. Plus tard, il embrassa l'état ecclésiastique, obtint un bénéfice et fut chargé d'enseigner les mathématiques dans le collège des nobles. Il mourut à Bologne, le 7 juin 1686. Au nombre de ses écrits sur diverses branches des mathématiques, on remarque celui qui a pour titre : *Speculationi di Musica*, Bologne, 1670, in-4°. En 1675, le frontispice a été changé, et le livre a reparu comme une deuxième édition. Dans la première partie de son ouvrage, Mengoli expose l'anatomie de l'oreille, et trouve dans sa conformation le principe des combinaisons de la musique et des sensations qu'elle développe. C'est cette idée fautive qui, longtemps après, est devenue la base du livre de Morel (*V.* ce nom), intitulé : *Principe acoustique nouveau et universel de la théorie musicale*.

MENGOZZI (BERNARD), chanteur et compositeur distingué, naquit à Florence en 1758, fit ses premières études de musique en cette ville, puis alla étudier le chant sous la direction de Pasquale Potenza, chanteur de la chapelle de Saint-Marc, à Venise. Il brilla ensuite sur plu-

sieurs théâtres d'Italie. En 1786 il se rendit à Londres avec sa femme, connue auparavant sous le nom d'Anne Benini. L'année suivante il vint à Paris et se fit entendre avec succès dans les concerts donnés à la cour par la reine Marie-Antoinette. Lorsque l'excellente troupe d'opéra italien du théâtre de Monsieur fut organisée, il y entra et sut se faire applaudir à côté de Mandini et de Viganoni. Après les événemens révolutionnaires qui dispersèrent cette réunion de chanteurs d'élite, Mengozzi resta à Paris, et y vécut en donnant des leçons de chant et écrivant de petits opéras pour les théâtres Feydeau et Montansier. A l'époque de l'organisation du Conservatoire de musique, il y fut appelé comme professeur de chant et y forma plusieurs élèves parmi lesquels on cite Baptiste, qu'on a longtemps entendu à l'Opéra-Comique, et qui, depuis plusieurs années, a quitté le théâtre pour la place d'huissier de la chambre des Pairs, qu'il occupe en ce moment (1859). Mengozzi a surtout contribué aux progrès de l'art du chant en France par les matériaux qu'il avait préparés pour la rédaction de la méthode du Conservatoire, et qu'il n'eut pas le temps d'achever parce qu'il mourut au mois de mars 1800, des suites d'une maladie de langueur. Ce fut Langlé qui rédigea cet ouvrage. Les opéras connus de Mengozzi sont : 1° *Gli Schiavi per amore*, opéra bouffe en 2 actes, au théâtre de Monsieur, en 1790. Quelques morceaux de cet opéra ont été gravés en partition avec les parties d'orchestre. 2° *L'Isola disabitata*, au même théâtre, 1790. 3° *Les deux Visirs*, au théâtre Montansier. 4° *Une Faute par amour*, au théâtre Feydeau, 1795. 5° *Aujourd'hui*, opéra en 5 actes, au théâtre Montansier, 1791. 6° *Isabelle de Salisbury*, en 5 actes, au même théâtre, 1791, en société avec Ferrari. 7° *Le Tableau parlant*, en un acte, au même théâtre, 1792. Cette pièce avait été mise en musique par Grétry, dont elle est un des meilleurs ouvrages ; la nouvelle musique de

Mengozzi n'eut point de succès. 8° *Pourceaugnac*, en 3 actes, au même théâtre, 1793. 9° *L'Amant jaloux*, en 3 actes, au théâtre national, rue de Richelieu, 1795. 10° *Selico*, en 3 actes, au même théâtre, 1795. 11° *La Journée de l'amour*, ballet en un acte, 1795. 12° *Brunet et Caroline*, en un acte, au théâtre Montansier, 1799. 13° *La Dame voilée*, en un acte, au théâtre Favart, 1799. 14° *Les Habitans de Faucluse*, en 2 actes, au théâtre Montansier, 1800. Mengozzi avait introduit quelques morceaux de sa composition dans les opéras italiens qu'on jouait au théâtre de Monsieur; on cite particulièrement un trio de l'*Italiana in Londra*, et le rondo *Se m'abandoni*, qu'il chantait avec une expression touchante, et qui eut un succès de vogue.

MENSI (FRANÇOIS), ecclésiastique de la Bohême, naquit le 27 mars 1753 à Bistra, où son père, Vénitien de naissance, était gouverneur chez le comte de Hochneins. Il apprit les élémens de la musique dans ce lieu, puis à Clamecz et à Krzinecz. Ayant suivi ses parens à Prague, il y fit ses humanités chez les jésuites, et étudia la philosophie et la théologie à l'université. Ce fut aussi dans cette ville qu'il prit des leçons de violoncelle de Joseph Reicha, et de composition chez Cajetan Vogel. Bientôt il fut considéré en Bohême comme un habile violoniste et violoncelliste, et comme un compositeur distingué. Il a écrit une très-grande quantité d'offertoires, graduels, antiennes, litanies, messes, symphonies et quatuors, dont une partie se trouvait au couvent de Strahow. Après avoir été vicaire à Smeczko pendant onze ans, il fut nommé curé à Ilrobeziez, puis à Pher, où il se trouvait encore en 1808.

MENTE (JEAN-FRÉDÉRIC), naquit le 9 novembre 1698, à Rotenbourg, sur l'Oder. Fils de Samuel Mente, bon organiste en cette ville, il apprit de son père les élémens de la musique, puis, en 1715, il alla à Francfort-sur-l'Oder, et y continua ses études musicales chez Simon, pro-

fesseur de musique de l'université. En 1718, il visita Dresde et Leipsick, puis se rendit à Glaucha, où il étudia le contre-point sous Meischner. Après avoir été organiste dans plusieurs petites villes, il fut appelé en 1727 à Liegnitz, en la même qualité. Il mourut vers 1760, après avoir rempli son emploi pendant trente-trois ans. Le nombre de ses compositions pour l'église et pour les instrumens est considérable, mais on n'a imprimé qu'un concerto pour la basse de viole, à Leipsick, et six trios pour flûte, basse de viole et basse continue pour le clavecin. Le reste de ses ouvrages consiste en sonates et concertos pour le clavecin et pour la basse de viole.

MENZEL (IGNACE), habile facteur d'orgues à Breslau, vécut au commencement du dix-huitième siècle. Ses principaux ouvrages sont : 1° L'orgue de l'église Notre-Dame, à Breslau, en 1712, composé de 56 jeux. 2° Celui de l'église *Corporis Christi*, dans la même ville, de 21 jeux. 3° Celui de Sainte-Barbe, *idem*, de 21 jeux. 4° Celui de l'église Saint-Pierre et Saint-Paul, à Liegnitz, de 51 jeux, en 1722. 5° Celui de Nimtsch, en Silésie, en 1725, composé de 20 jeux. 6° Celui de Landshut, en 1729, composé de 47 jeux.

MERBACH (GEORGE-FRÉDÉRIC), directeur de la justice à Altdœbern, dans la basse Lusace, vers la fin du dix-huitième siècle, vécut d'abord à Leipsick. On a de lui une méthode de piano pour les enfans, intitulée : *Clavierschule für Kinder*, Leipsick, 1782, in-fol. obl. de 61 pages. On voit par sa dédicace à Homilius et à Hiller qu'il était élève de ces deux savans musiciens. En 1783, il a paru un supplément à cet ouvrage dont l'auteur a gardé l'anonyme et était inconnu à Merbach lui-même.

MERCADANTE (SAVERIO), compositeur dramatique de l'époque actuelle, n'est pas né à Naples, comme il est dit dans plusieurs recueils biographiques, mais dans un village de la Pouille, en

1798. A l'âge de douze ans il se rendit à Naples et y entra au collège royal de musique de Saint-Sébastien. Ses premières études semblaient le destiner à être instrumentiste; il jouait du violon et de la flûte, beaucoup de morceaux de sa composition pour ces instrumens furent publiés à Naples, et pendant plusieurs années il tint l'emploi de premier violon et de chef d'orchestre à ce conservatoire. Zingarelli, directeur de l'école, qui était son maître de composition, l'ayant surpris un jour occupé à mettre en partition des quatuors de Mozart, le chassa impitoyablement. Il fut alors obligé de chercher des ressources dans la composition dramatique, et il essaya ses forces dans une cantate qu'il écrivit pour le théâtre *Del Fondo*, et qui fut exécutée en 1818. L'année suivante il composa pour le théâtre de Saint-Charles l'*Apoteosi d'Ercole*, qui fut représenté avec succès, et dont on applaudit surtout un beau trio qui a été publié avec accompagnement de piano. Cet ouvrage fut suivi dans la même année de l'opéra bouffe *l'Iolanza e Costanza*, représenté au théâtre *Nuovo*. Applaudi de nouveau dans cette production, Mercadante fut engagé en 1820 pour donner à Saint-Charles *Anacreonte in Samo*, dont le succès surpassa celui de ses premiers ouvrages. Dès ce moment, son nom commença à retentir en Italie, et l'administration du théâtre *Valle*, de Rome, lui envoya un engagement. Il partit pour cette ville, et fit représenter l'opéra bouffe *Il Geloso ravveduto*, qui fut suivi dans la saison du carnaval de l'opéra sérieux : *Scipione in Cartagine*, au théâtre *Argentina* de la même ville : ces deux ouvrages furent accueillis avec faveur. Au printemps de 1821, Mercadante alla à Bologne écrire *Maria Stuarda*, qui n'eut qu'un médiocre succès; mais il se releva brillamment à l'automne de la même année en donnant à Milan son *Elisa e Claudio*, le meilleur de ses ouvrages, et celui qui a trouvé partout le meilleur accueil. Telle fut la for-

tune de cette partition, que les journaux parlèrent alors d'un rival trouvé à Rossini : jugement téméraire comme on en porte dans le monde où le mérite se mesure au succès.

Chargé des lauriers qu'il avait cueillis à Milan, Mercadante arriva à Venise pour y écrire l'*Andronico*, qui fut représenté pendant le carnaval de 1822 au théâtre de *la Fenice*. Là commença pour le compositeur une suite de revers mêlés de quelques succès. A la chute d'*Andronico* succéda à Milan celle de l'opéra semi-seria *Adele ed Emerico*, et dans l'automne de la même année (1822) la chute plus humiliante encore de l'*Amleto*. La réussite équivoque d'*Alfonso ed Elisa*, représenté à Mantoue au printemps de 1823, ne put indemniser Mercadante de ses revers précédens; mais l'enthousiasme que fit éclater sa *Didone* à Turin, dut ranimer son courage. De retour à Naples après ses vicissitudes, il y écrivit à l'automne de l'année 1823 *Gli Sciti*, opéra sérieux qui fut représenté au théâtre Saint-Charles, et qui ne réussit pas; mais il se releva à Rome au carnaval de 1824, par *Gli amici di Siracusa*. Tout semblait conspirer à assurer la fortune dramatique de Mercadante, car depuis un an Rossini avait quitté l'Italie pour s'établir à Paris, Morlacchi était à Dresde, et les autres compositeurs italiens avaient vieilli ou n'avaient point de crédit près du public; mais il lui manquait la qualité essentielle; je veux dire le génie qui se crée un style, une manière individuelle, qualité indispensable pour dominer au théâtre et pour éviter les alternatives de succès et de chutes. Au mois de juin 1824 il arriva à Vienne et y débuta par la mise en scène de son *Elisa e Claudio*, que suivirent de près *Doralice*, en deux actes, *Le Nozze di Telemacco ed Antiope*, drame lyrique, *Il Podestà di Burgos*. Écrits avec trop de rapidité, et conséquemment avec négligence, ces ouvrages ne réussirent point à la scène et furent maltraités dans les journaux. En

1825, Mercadante donna à Turin la *Nitocri*, opéra sérieux qui fut applaudi; mais *Erode ossia Marianna* tomba à Gènes. *L'Ipermestra*, où il y a de belles choses, ne réussit pourtant pas au théâtre Saint-Charles de Naples, mais la *Donna Caritea*, jouée au printemps de 1826 à Venise, eut un succès d'enthousiasme.

Ce fut à cette époque que l'entrepreneur du théâtre italien de Madrid engagea Mercadante pour sept ans, aux appointemens annuels de deux mille piastres, sous la condition qu'il écrirait deux opéras nouveaux pour ce théâtre. On ne connaît pas les circonstances qui empêchèrent ce contrat de recevoir son exécution; mais il est certain que Mercadante revint à Turin à la fin de la même année pour y écrire l'*Ezio*, qui n'obtint qu'un succès douteux, puis *Il Montanaro*, au printemps de 1827, pour le théâtre de la *Scala*, à Milan. De là il retourna en Espagne. Il passa à Madrid les années 1827 et 1828 où il fit jouer quelques-uns de ses anciens ouvrages. On le trouve à Cadix au printemps de 1829: il y donna l'opéra bouffe intitulé: *La Rappresaglia*, dont le succès fut brillant, puis il fit un voyage en Italie pour y engager des chanteurs qu'il emmena à Cadix. En 1830 il retourna à Madrid, y prit la direction de la musique du théâtre italien, et y composa *La Testa di bronzo*. De là il alla à Naples en 1831, où il fit représenter la *Zaira*, qui reçut un bon accueil. L'année suivante, il donna à Turin *I Normanni a Parigi*, qui réussit, puis alla à Milan écrire l'opéra romantique *Ismla ossia morte ed amore*, dont le succès fut contesté.

Vers ce temps la mort de Generali avait laissé vacante la place de maître de chapelle de la cathédrale de Novare; Mercadante se présenta pour la remplir et l'obtint au commencement de l'année 1835. Depuis lors il a écrit à Milan *Il Conte d'Essex*, qui a été joué sans succès, et qui a été suivi du drame *I Briganti*, d'*Emma d'Antiochia*, de *La Gioventù*

di *Enrico V*, de *Il Giuramento*, mélodrame où le malheureux Nourrit se fit applaudir à Naples, et de *Le due illustri rivali*, à Venise, au carnaval de 1839. L'opéra *I Briganti* avait été composé pour Paris; Mercadante vint le mettre en scène lui-même, et l'ouvrage fut joué au mois de mars 1836. Mais bien que les chanteurs fussent Rubini, Tamburini, Lablache et Mlle Grisi, l'opéra n'eut point de succès. On assure que la dernière composition de Mercadante *Le due illustri rivali* est d'un genre neuf, plus grand, plus vigoureux que ce qu'on trouve dans les précédentes productions de cet artiste. Cet ouvrage a été composé dans des circonstances pénibles, car une affection ophthalmique aiguë menaçait de le priver entièrement de la vue. Retiré à Novare pendant ce temps, il était obligé de dicter sa musique en l'exécutant au piano. Du malheur qu'on craignait pour Mercadante, la moitié seulement s'est réalisée: il a perdu un œil. L'artiste a trouvé un adoucissement à ce cruel accident dans le succès éclatant de sa dernière partition.

Des nombreux ouvrages de Mercadante on a gravé en partition de piano, *Elisa e Claudio*, la *Donna Caritea*, *Il Giuramento*, *Ismla*, *I Normanni a Parigi*, des choix de morceaux de l'*Ipermestra*, *I Briganti*, *Emma d'Antiochia*, *La Gioventù di Enrico V*, *Le due illustri rivali*, et une immense quantité d'airs et de duos détachés, à Milan, chez Riccordi, à Paris, chez Bernard Latte. On connaît aussi de ce compositeur: 1^o Deux recueils de six ariettes italiennes, Vienne, Artaria. 2^o *Virginia*, cantate, Vienne, Mechetti. 3^o *Sorge invano*, cantate, Milan, Riccordi. 4^o *Soirées italiennes*, collection de 8 ariettes et de 4 duos, Paris, Bernard Latte.

Considéré dans l'ensemble de sa carrière, Mercadante fait regretter qu'il ait mis trop de précipitation dans ses travaux et n'ait pas réalisé ce qu'on pouvait attendre de lui. Le don d'invention qui fait subir à

l'art des transformations ne lui avait pas été accordé; mais il y avait en lui assez de mélodie naturelle, de sentiment de bonne harmonie, d'instinct de l'instrumentation et de connaissance des voix, assez même de sentiment dramatique pour qu'on pût espérer de voir produire par sa plume un certain nombre d'ouvrages complets, dignes de l'estime des connaisseurs. Malheureusement les jeunes artistes italiens de notre époque apprennent de bonne heure à mépriser leur art. En voyant le peu de durée des choses que le public a le mieux accueillies dans l'origine, et des applaudissemens prodigués à des morceaux qu'eux-mêmes méprisent, tandis que d'autres, travaillés avec plus de soin, et meilleurs en effet, sont reçus avec dédain, ils se persuadent qu'il n'y a point de réalité dans l'art, et que les succès sont une loterie à laquelle il faut mettre souvent pour gagner quelquefois. Pour jouer ce jeu avec quelque espoir de bonheur, ils observent les penchans du public; si, par hasard, quelque forme semble lui plaire, aussitôt elle devient un type sur quoi tout se formule, et tous les opéras reproduisent des copies de ce type jusqu'à ce qu'il soit usé. Ce n'est plus de l'art, c'est de la fabrique. D'ailleurs, on paye si mal en Italie les travaux des compositeurs, qu'il faut faire vite et beaucoup pour avoir du pain. C'est ainsi que des artistes d'une valeur réelle, tels que Mercadante, usent toute une existence sans rien laisser qui leur survive.

MERCADIER (JEAN-BAPTISTE), est communément surnommé *de Belestat*, parce qu'il était né dans cette ville du département de l'Arriège, en 1747. Après avoir fini ses études à Toulouse il se livra à celle des mathématiques et vint à Paris où il se lia avec D'Alembert. A l'époque des troubles de la révolution il retourna dans le Languedoc, où il fut nommé ingénieur de son département. Il est mort à Foix, le 14 janvier 1816, à l'âge de 68 ans. On a de lui un livre intitulé : *Nouveau sys-*

tème de musique théorique et pratique, Paris, Valade, 1776, un vol. in-8° de 304 pages et 8 planches, avec un discours préliminaire de LXVI pages. La critique que fait Mercadier, dans son discours préliminaire, des systèmes de Rameau et de Tartini, qui étaient en vogue de son temps, ou du moins dont on parlait beaucoup, est en général assez juste; mais il est moins heureux lorsqu'il essaye d'établir son propre système, car après avoir attaqué Rameau dans ses principes, il lui emprunte l'idée de la génération de la gamme par des cadences de sons fondamentaux, l'identité des octaves, enfin il fait dériver comme lui les successions mélodiques de l'harmonie. Les principes qui servent de guide à Mercadier pour la recherche de la base de son système sont en partie empiriques, en partie arbitraires. C'est par le témoignage de l'oreille qu'il vérifie la justesse des successions dans la multitude d'intervalles que lui donnent toutes les divisions possibles d'une corde tendue : il ne remarque pas que ce témoignage, pris comme criterium, n'a pas besoin de tout cet échafaudage, et suffit pour la construction de la gamme *a priori*, mais ne saurait conduire à une démonstration théorique.

MERCHI (...), guitariste et joueur de mandoline, naquit à Naples vers 1750 et vint à Paris en 1755 avec son frère. Tous deux se firent entendre dans des duos de *Calascione*, sorte de guitare à long manche en usage autrefois chez le peuple napolitain. Très-habile aussi sur la guitare ordinaire et sur la mandoline, Merchi fut longtemps en vogue à Paris comme maître de ces instrumens. Il vivait encore et enseignait en 1789. Chaque année il publiait un recueil d'airs avec accompagnement de guitare, de préludes et de petites pièces dont il avait paru 26 volumes en 1788. Le nombre de ses ouvrages pour guitare ou pour mandoline est d'environ soixante. On ne connaît plus aujourd'hui de toute cette musique que des trios pour

deux violons ou deux mandolines et violoncelle, œuvre 9 : *Le guide des écoliers pour la guitare, ou préludes aussi agréables qu'utiles, avec des airs et des variations*, op. 7, et Menuets et Allemandes connus et variés, op. 25. Merchi a aussi publié un *Traité des agrémens de la musique exécutée sur la guitare, contenant des instructions claires et des exemples démonstratifs sur le pincer, le doigter, l'arpège, la batterie, l'accompagnement, la chute, la tirade, le martellement, le trille, la glissade et le son filé*, Paris, 1777, in-8°.

MERCIER (ALBERT), professeur de musique à Paris vers la fin du dix-huitième siècle, a fait imprimer un petit ouvrage intitulé : *Méthode pour apprendre à lire sur toutes les clefs*, Paris, 1788. On a aussi gravé de sa composition, à Berlin, un air varié pour le violon.

MERCKER (MATTHIAS), cornettiste et compositeur du comte de Schaumbourg, naquit en Hollande et florissait au commencement du 17^e siècle. Ses compositions, qui consistent toutes en musique instrumentale, sont les suivantes : 1^o *Fantasia seu Cantiones gallicæ 4 vocum accommodatæ cymbalis et quibuscumque aliis instrument. musical.*, Arnheim, 1604, in-4°. 2^o *Concentus harmonici 2, 3, 4, 5, 6 vocum et instrumentorum variorum*, Francfort-sur-le-Mein, 1615, in-4°. 3^o *Neue kunstliche mus. Fugen, Paduanen, Galliarden und Intraden, auf allerley Instrum. zu gebrauchen, mit 2, 3, 4, 5 und 6 Stimmen*, Francfort, 1614, in-4°.

MERCY (LOUIS), né en Angleterre, d'une famille française, dans les premières années du dix-huitième siècle, se distingua par son talent sur la flûte à bec, à laquelle il fit des améliorations conjointement avec le facteur d'instrumens Stanesby, de Londres : mais il ne put remettre en faveur cet instrument que la flûte traversière avait fait abandonner. On connaît de la composition de cet artiste : 1^o 6 solos pour la flûte

à bec, Londres, Walsh. 2^o 6 *idem*, op. 2, *ibid.* 3^o Douze solos pour la flûte anglaise (flûte à bec en *ut*), avec une préface instructive sur la gamme, *ibid.*

MEREAUX (JEAN-NICOLAS LE FROID DE), compositeur, naquit à Paris, en 1745. Après avoir terminé ses études de musique sous divers maîtres français et italiens, il fut organiste de l'église Saint-Jacques-du-Haut-Pas, pour laquelle il écrivit plusieurs motets. En 1775, il fit exécuter au concert spirituel l'oratorio d'*Esther*, qui fut fort applaudi. La cantate d'*Aline, reine de Golconde*, fut le premier ouvrage qu'il publia en 1767. Il fit représenter à la comédie italienne les opéras suivans : 1^o *Le Retour de la tendresse*, le 1^{er} octobre 1774. 2^o *Le Duc comique*, le 16 septembre 1776. 3^o *Laurette*, en 1782. Il a donné aussi à l'Opéra : 4^o *Alexandre aux Indes* (1785), dont la partition a été gravée. 5^o *OEdipe et Jocaste*, en 1791. Mereaux a laissé en manuscrit : *Les Thermopyles*, grand opéra, et *Scipion à Carthage*. Il est mort à Paris en 1797.

MEREAUX (JOSEPH-NICOLAS LE FROID DE), fils du précédent, né à Paris, en 1767, fut élève de son père. En 1789, ce fut lui qui joua de l'orgue qu'on avait élevé au Champ-de-Mars pour la fête de la Fédération du 14 juillet. Il entra ensuite comme professeur à l'école royale de chant attachée aux Menus-Plaisirs du roi. Depuis lors il a été professeur de piano et organiste du temple protestant de l'Oratoire. Il est mort à Paris le 6 février 1858, à l'âge de soixante et onze ans, laissant un fils (M. Amédée de Mereaux), qui s'est fait connaître comme pianiste et comme compositeur. Parmi les compositions de Mereaux qui ont été publiées, on remarque : 1^o Sonates pour piano et violon ou flûte, Paris, Pacini. 2^o Nocturne pour piano et flûte, op. 55, Paris, Richault. 3^o Sonate pour piano seul, op. 5, Paris, Omon. 4^o Grande sonate, *idem*, Paris, Leduc. 5^o Plusieurs fantaisies pour piano. Il a

laissé en manuscrit une grande méthode de piano non terminée.

MEREAUX (AMÉDÉE LE FROID DE), fils du précédent, né à Paris, vers 1800, n'a eu d'autre maître que son père. Il lui a succédé dans la place d'organiste du temple protestant de l'Oratoire. Professeur de piano et compositeur, il a publié : 1^o Fantaisie pour piano sur l'air *La Biondina*, op. 1, Paris, Richault. 2^o Rondeau pastoral, op. 2, Paris, Frère. 3^o Polonaise brillante, op. 5, Paris, Richault. 4^o Différens rondeaux, caprices et fantaisies, Paris, Meissonnier, S. Gaveaux, etc. 5^o Rondeau brillant sur un thème de *Semiramis*, Paris, Schlesinger. 6^o Variations brillantes pour piano et violon (avec M. Roberechts), Paris, A. Petit. 7^o Variations sur la barcarolle de Lafont, op. 50, Leipsick, Hofmeister. 8^o *Idem*, sur la marche de *Robert le Diable*, op. 52, Paris, Schlesinger.

MERELLE (....). On a sous ce nom une méthode de harpe, divisée en trois livres, et intitulée : *New and complete instruction for the Pedal Harp*, Londres, 1800.

MERIC-LALANDE (HENRIETTE). Voy. LALANDE (HENRIETTE-CLÉMENTINE MÉRIC).

MERK (DANIEL), musicien bavarois, né vers le milieu du dix-septième siècle, fut instituteur, chantre et directeur de musique à Augsbourg après la mort de George Schmetzer. Il a publié une méthode de musique instrumentale intitulée : *Anweisung zur Instrumentalmusik*, Augsbourg, 1695. Merk est mort en 1715.

MERKEL (DANKEGOTT-EMMANUEL), littérateur allemand, naquit à Schwartzenberg, au pied des montagnes du Harz, le 11 juin 1765, fit ses études à Zittau et à Leipsick, puis se fixa à Dresde, où il mourut le 4 octobre 1798, à l'âge de 33 ans. Il cultiva la musique comme amateur ; et publia un recueil de pièces intitulé : *Quelques compositions pour le piano et le chant*, Dresde, Hilscher, 1791.

MERLE (JEAN-TOUSSAINT), littérateur, né à Montpellier le 16 juin 1785, a fait de bonnes études à l'école centrale du département de l'Hérault, puis s'est fixé à Paris en 1803. D'abord employé au ministère de l'intérieur, il a quitté ensuite cette place pour le service militaire, et n'est revenu à Paris que vers la fin de 1808. Tour à tour attaché à divers journaux, il est maintenant à *La Quotidienne*, en qualité de rédacteur pour la littérature, et a fait représenter aux théâtres du Vaudeville, des Variétés, et des boulevards beaucoup de pièces dont quelques-unes ont obtenu du succès. Depuis 1822 jusqu'en 1826 il eut la direction privilégiée du théâtre de la Porte-Saint-Martin. On a de lui deux petits écrits dont le premier a pour titre : *Lettre à un compositeur français, sur l'état actuel de l'Opéra*, Paris, Barba, 1827, in-8^o de 44 pages, et l'autre : *De l'Opéra*, Paris, Baudouin, 1827, in-8^o de 52 pages. J'ai donné dans la *Revue musicale* (t. 1^{er}), des analyses de ces opuscules.

MERLIN (....), mécanicien anglais, a inventé à Londres, en 1770, une machine pour noter la musique qu'il a envoyée au prince de Gallitzin, à Pétersbourg ; mais les difficultés de la traduction des signes firent renoncer à cette machine, dont on trouve une notice dans le *Correspondant musical de Spire*, année 1792, page 598.

MERMET (l'abbé LOUIS-FRANÇOIS-EMMANUEL), né le 25 janvier 1765, à Desertin, bourg du hameau de Rouchoux (Jura), a été successivement professeur de belles-lettres à l'école centrale du département de l'Ain et au lycée de Moulins, membre de l'Académie de Montauban, et de la société des sciences et arts de Grenoble. Il est mort à Saint-Claude, le 27 août 1825. Ce littérateur a publié : *Lettres sur la musique moderne*, Bourg, 1797, in-8^o.

MERMET (LOUIS BOLLIOD DE). Voy. BOLLIOD DE MERMET (LOUIS).

MERSENNE (le P. MARIN). Si la persévérance et l'activité dans le travail suffisaient pour conduire un écrivain à la gloire, nul n'aurait plus de droits à la célébrité que le P. Mersenne, religieux minime de la Place Royale de Paris, sous le règne de Louis XIII. Malheureusement ce bon moine, fort savant d'ailleurs, *n'était pas de trop bon sens*, selon l'opinion d'un critique, et l'on ne peut nier que le critique ait raison. Le P. Mersenne a laissé beaucoup d'ouvrages volumineux qui attestent son activité et sa persévérance; mais les choses utiles qu'on y trouve sont noyées dans une multitude d'extravagances plus étonnantes encore que l'étendue des connaissances de celui qui les a imaginées. Au reste, ses défauts tiennent un peu de son temps où la philosophie des sciences n'existait point encore, malgré le génie et les efforts de Descartes. Le jugement qu'on porte aujourd'hui des ouvrages du P. Mersenne n'était pas celui de ses contemporains. Le P. Parran le considère comme un excellent théoricien de musique¹, et dit qu'il ne laisse rien à désirer sur la partie spéculative de son art. Le jésuite Kircher, qui fait son éloge en quatre mots², *Vir inter paucos summus*, ajoute que son ouvrage intitulé *Harmonie universelle* est justement estimé, mais que l'auteur s'y est plus attaché à la philosophie des sons qu'à la pratique de la musique. La Mothe Le Vayer, ce sceptique si peu complimenter, a donné aussi de grands éloges au P. Mersenne, en lui envoyant son *Discours sceptique de la musique*³: « Je reconnais, dit-il, que vous avez eu des pensées si relevées sur la musique, que l'antiquité ne nous en fournit pas de pareilles.... Vos profondes réflexions sur cette charmante partie des mathématiques ne laissent aucune espérance d'y pouvoir rien ajouter à l'avenir, comme elles ont surpassé de beaucoup

« tout ce que les siècles passés nous « avaient donné. »

La vie simple, uniforme et tranquille du P. Mersenne ne fournit guère de matériaux pour une biographie; c'est de lui qu'on peut dire avec justesse que son histoire n'est autre que celle de ses ouvrages. Né au bourg d'Oyse, dans le Maine, le 8 septembre 1588, il fit de bonnes études au collège du Mans, et alla les achever à La Flèche. Entré dans l'ordre des Minimes en 1611, il fit son noviciat à Meaux, et revint à Paris suivre des cours de théologie et de langue hébraïque. Plus tard, ses supérieurs l'envoyèrent à Nevers pour y enseigner la philosophie dans le couvent de son ordre, dont il fut nommé supérieur. De retour à Paris, il se livra à de grands travaux sur la philosophie, les mathématiques et la musique. Trois fois il visita l'Italie et s'y lia avec les savans les plus distingués. On place les époques de ces voyages en 1640, 1641 et 1645. Lié d'amitié avec Descartes, Pascal le père, Roherval, Peiresc, et la plupart des savans et des hommes célèbres de son temps, il prit part aux découvertes les plus importantes qui furent faites à cette époque, et entretenit une active correspondance avec Doni. Huygens et beaucoup d'autres savans hommes de l'Italie, de l'Angleterre et de la Hollande. Se livrant à des expériences multipliées sur des objets de la physique, il passait une partie de son temps dans les ateliers ou dans le cabinet des artistes, puis prenait des notes sur tout ce qu'il avait recueilli de faits et d'observations. La douceur de son caractère, sa bienveillance habituelle, disposaient tous ceux qui le connaissaient à être de ses amis et à l'aider dans ses travaux. C'est ainsi qu'il passa sa vie, et qu'il arriva au terme de sa carrière, à l'âge de soixante ans. Il mourut le 1^{er} septembre 1648, des suites d'une opération douloureuse.

L'un des premiers ouvrages de Mersenne relatifs à la musique est celui qui a pour titre : *La Vérité des sciences* (Paris,

¹ Musique théor. et prat., p. 6.

² Musurg. univers. præf. 2, p. 4.

³ T. 4 de ses œuvres, p. 22. Paris, 1639.

1625, in-4°); ce livre est le moins connu de tous ceux qu'il a publiés. Il roule presque tout entier sur la certitude des principes de la musique, et tend à prouver que cet art repose sur une science réelle. C'est surtout à l'examen de l'objection suivante que le P. Mersenne se livre : « La musique que n'est rien qu'en apparence, puisque ce que je trouve agréable, un autre le trouve détestable. L'on ne donne aucune raison pourquoi l'octave, la quinte et la quarte sont plutôt consonnances qu'une septième ou une seconde. Peut-être que celles-ci sont les vraies consonances, et que les autres sont les dissonances; car si ce nombre-là convient à l'un, celui-là plaira à l'autre. » Le P. Mersenne, pour répondre à cette objection, entre dans une longue discussion sur les nombres, les rapports des intervalles et les proportions. Du milieu d'un fatras de paroles inutiles surgit cependant une idée dont Euler et d'autres grands géomètres se sont emparés, savoir : qu'un intervalle est d'autant mieux consonnant que les rapports des sons qui le constituent sont plus simples. Le calcul des longueurs des cordes et du nombre de leurs vibrations lui sert à démontrer cette vérité dont on attribue la découverte à Pythagore, mais qui ne se trouve établie d'une manière positive, pour la première fois, que dans l'écrit de Mersenne. Ce moine est revenu sur le même objet dans la deuxième question de ses *Questions harmoniques* (Paris, 1654, in-8°), p. 80 : cette question est ainsi énoncée : *A savoir si la musique est une science, et si elle a des principes certains et évidens*; mais ici il a abandonné le calcul pour se livrer à l'exposé de quelques faits historiques où il fait preuve de plus de crédulité que de critique.

Le projet d'un grand ouvrage qui devait embrasser toutes les parties de la musique occupait le P. Mersenne. Ce livre devait avoir pour titre : *Traité de l'harmonie universelle*. En 1627, il en publia un

premier essai en un volume in-8°, sous ce titre : *Traité de l'harmonie universelle, où est contenue la musique théorique et pratique des anciens et modernes, avec les causes de ses effets : enrichie de raisons prises de la philosophie et de la musique* (Paris, Guillaume Baudry). Ce volume, divisé en deux livres, renferme 487 pages, non compris les épîtres, les sommaires et les préfaces. On n'y voit pas le nom du P. Mersenne au frontispice, mais il se trouve au bas de l'épître dédicatoire du premier livre, à monsieur du Refuge, et de celle du second, à monsieur Coutel, conseiller en la cour des aides. Après la première épître, on trouve une préface générale, puis le sommaire des seize livres dont l'ouvrage devait être composé. Ce sommaire est suivi de la préface du premier livre et de la table des théorèmes de ce livre, au nombre de trente. Vient ensuite le texte du premier livre, *Qui contient ce qu'enseignent Euclide, Ptolémée, Bacchius, Boëce, Guy Arétin, Faber, Glarean, Folian, Zarlín, Salinas, Galilée, L'Illuminato, Cerone, etc., et plusieurs autres choses qui n'ont point été traitées jusques à présent*. Dans ce premier livre, le P. Mersenne a donné une assez mauvaise traduction française de l'*Introduction à la musique* de Bacchius, et de la musique d'Euclide. Après l'épître du second livre, on trouve la préface et la table des théorèmes, au nombre de quinze. Le texte de ce second livre commence à la page 505.

Je possède un exemplaire de ce volume qui est terminé par l'approbation manuscrite et autographe de François de la Noue, et de F. Martin Hérissé, théologiens de l'ordre des Minimes, approbation qui se trouve imprimée dans les autres exemplaires : il y a donc lieu de croire que celui-ci est l'exemplaire de Mersenne, formé des bonnes feuilles d'épreuves.

Il y a des exemplaires de cet ouvrage qui portent comme celui-ci la date de 1627 et qui sont évidemment de la même

édition, quoiqu'il s'y trouve des différences assez remarquables, dont voici l'indication :

1^o Après ces mots du titre : *De la philosophie et des mathématiques*, on trouve ceux-ci : *par le sieur de Sermes*. C'est le nom sous lequel s'est caché plusieurs fois le P. Mersenne.

2^o Au lieu de l'épître à monsieur du Refuge, on trouve une épître dédicatoire de l'éditeur G. Baudry à Pierre d'Almêras, conseiller d'État.

3^o La préface générale n'y est pas, mais après l'épître à Pierre d'Almêras vient le sommaire des seize livres de la musique, la préface du premier livre, la table des théorèmes, puis enfin le corps de l'ouvrage.

4^o Le titre du second livre porte aussi le nom du sieur de Sermes.

5^o On ne trouve pas dans ces exemplaires l'épître dédicatoire à M. Contel; mais immédiatement après le titre, vient la table des théorèmes du second livre suivie de la préface au lieu d'en être précédée. Après cette préface vient l'extrait du privilège du roi qui n'est dans les autres exemplaires qu'à la fin de l'ouvrage. Enfin le texte du livre suit cette pièce, et ce texte se termine à la page 477 par ces mots : *la lumière de la gloire*. Tout ce qui suit dans les autres exemplaires manque dans ceux-ci. On n'y trouve pas non plus l'avertissement au lecteur, où le P. Mersenne se plaint des critiques qu'on a faites de son ouvrage; d'où il paraît que les exemplaires au nom de De Sermes sont les premiers qui ont été publiés et qu'on a mis des cartons aux autres.

Forkel n'a point connu cet ouvrage du P. Mersenne; quant à M. Lichtenhal, il a défiguré le nom de *De Sermes* en celui de *F. De Sermisi* (*Bibl. della mus.*, t. IV, p. 220), et il n'a pas su quelle est la matière traitée dans le livre dont il s'agit.

Rien n'était plus difficile pour le P. Mersenne que de se renfermer dans le sujet qu'il voulait traiter; son esprit ne

pouvait s'accommoder de l'ordre dans les idées, et toujours il se laissait entraîner à parler de choses qui n'avaient qu'un rapport fort éloigné à l'objet du livre qu'il écrivait. C'est ainsi qu'on lui voit proposer dans le second livre de l'ouvrage dont il vient d'être parlé, une multitude de questions oiseuses ou qui n'ont qu'un rapport éloigné avec l'objet de son ouvrage.

C'est encore cette divagation de l'esprit du P. Mersenne qui l'a conduit à écrire, comme préliminaires de son grand *Traité de l'harmonie*, deux petits livres, dont l'un a pour titre : *Questions harmoniques, dans lesquelles sont contenues plusieurs choses remarquables pour la physique, pour la morale et pour les autres sciences* (Paris, Jacques Villery, 1654, in-8^o), et l'autre : *Les Préludes de l'harmonie universelle, ou questions curieuses, utiles aux prédicateurs, aux théologiens, aux astrologues, aux médecins et aux philosophes, composées par le L. P. M. M.* (Paris, Henri Guenon, 1654, in-8^o). Dans le premier de ces livres, le P. Mersenne examine en 276 pages les questions suivantes : 1^o *A savoir si la musique est agréable, si les hommes savans y doivent prendre plaisir, et quel jugement l'on doit faire de ceux qui ne s'y plaisent pas, et qui la méprisent ou qui la haïssent.* 2^o *A savoir si la musique est une science, et si elle a des principes certains et évidens.* 3^o *A savoir s'il appartient plutôt aux maîtres de musique et à ceux qui sont savans en cette science de juger de la bonté des airs et des concerts, qu'aux ignorans qui ne savent pas la musique.* 4^o *A savoir si la pratique de la musique est préférable à la théorie, et si l'on doit faire plus d'état de celui qui ne sait que composer ou chanter que de celui qui sait les raisons de la musique.*

Le livre des *Préludes de l'harmonie* est encore plus ridicule, car on y voit le P. Mersenne traiter sérieusement des questions telles que celles-ci : 1^o *Quelle doit*

être la constitution du ciel, ou l'horoscope d'un parfait musicien? 2^o Quels sont les fondemens de l'astrologie judiciaire par rapport à la musique? 3^o A savoir si le tempérament du parfait musicien doit être sanguin, phlegmatique, bilieux ou mélancolique, pour pouvoir chanter ou composer les plus beaux airs qui soient possibles, etc., etc. On pourrait croire que l'homme qui employait son temps à écrire sur de pareils sujets était incapable de rien faire d'utile : on se tromperait néanmoins ; le grand *Traité de l'harmonie universelle* de Mersenne est un vaste répertoire où l'on trouve une multitude de renseignemens fort utiles, qu'on chercherait vainement ailleurs, sur des objets d'un haut intérêt, sous le rapport de l'histoire de la musique. Ces bonnes choses, à la vérité, sont mêlées à beaucoup de fatras ; mais avec de la patience on parvient à écarter ce qui est sans valeur et à faire profit de ce qui est utile.

On a aussi deux autres petits traités de Mersenne, où il y a quelque chose sur la musique ; le premier a pour titre : *Questions théologiques, physiques, morales et mathématiques*, Paris, 1654, in-8^o. L'autre : *Les mécaniques de Galilée, avec plusieurs additions, traduites de l'italien*, Paris, 1654, in-8^o.

Tel que Mersenne l'avait conçu en 1627, son grand ouvrage devait être composé de seize livres, ainsi que le prouve le sommaire qui se trouve dans le volume dont j'ai donné la description. De ces seize livres, il n'en fut publié que deux, dans le format de ce volume ; et à l'exception des deux petits traités des *Questions harmoniques* et des *Préludes de l'harmonie universelle* qui parurent en 1654, Mersenne ne publia plus rien de son grand ouvrage projeté jusqu'en 1655, où il donna un livre du même genre, sous ce titre : *F. Marini Mersenni ordinis Minim. Harmonicorum libri XII. Lutetiae Parisiorum, Petri Ballardii typographi regii characteribus*

harmonicis, sumptibus Guilielmi Baudry, in-fol. de 184 pages pour les huit premiers livres, et de 168 pour les quatre suivans, sans y comprendre huit pages de préface, d'avertissement et d'errata. Il y a des exemplaires de cet ouvrage et de la même édition qui portent la date de 1656, et dans lesquelles il n'y a d'autre différence que l'addition de quatre propositions avec leurs démonstrations relatives au mouvement de la lumière, dans la préface.

Bien que cet ouvrage n'ait été publié qu'en 1655, on voit par le privilège et par l'approbation des théologiens que le manuscrit était terminé en 1629. Peut-être y a-t-il des exemplaires dont le frontispice porte cette date, mais je n'en ai jamais vu, et aucun auteur n'en a parlé. En 1648, Mersenne, après avoir refondu quelques parties de son livre d'après son traité français de l'harmonie universelle, en donna une édition nouvelle sous ce titre : *Harmonicorum libri XII, in quibus agitur de sonorum natura, causis et effectibus : de consonantiis, dissonantiis, rationibus, generibus, modis, cantibus, compositione, orbisque totius harmonicis instrumentis. Lutetiae Parisiorum, Guill. Baudry*, in-fol. Il paraît que cette édition fut faite aux frais de Baudry, de Cramoisy et de Robert Ballard, et qu'ils s'en partagèrent le tirage, car on en trouve des exemplaires avec le nom de chacun de ces trois éditeurs. Dans quelques-uns, le frontispice est noir ; dans d'autres, il est en caractères alternativement rouges et noirs. Forkel (*Litterat. der Musik*, p. 407) et M. Lichtenthal (*Diztion. e Bibliog. della musica*, t. IV, p. 519) disent qu'on a donné, en 1652, comme une troisième édition du même livre corrigée et augmentée (*editio nova, aucta et correctata*) des exemplaires dont on n'avait changé que le frontispice ; je doute de l'existence de ces exemplaires ainsi changés, car le P. Mersenne ayant cessé de vivre peu de mois après la publication de la deuxième édi-

tion, il était évident qu'il n'avait point eu le temps de la corriger pour en préparer une troisième, et personne n'aurait été assez hardi pour hasarder cette fausseté littéraire.

Je ne dois point passer sous silence une autre erreur à laquelle le traité des *Harmoniques* de Mersenne a donné lieu. On dit, dans le deuxième volume du *Dictionnaire des musiciens*, publié à Paris en 1810—1811, que ce traité latin est une espèce d'abrégé du grand traité français de l'Harmonie universelle du même auteur. Il suffit de comparer les deux ouvrages pour se convaincre que l'un n'est pas l'abrégé de l'autre; il y a dans le latin beaucoup de choses qui ne sont pas dans le français. D'ailleurs, on vient de voir que le traité des Harmoniques était écrit en 1629, et la lettre de Mersenne à Peirese, qui a été publiée dans la sixième année de la *Revue musicale*, démontre qu'en 1655 il travaillait concurremment à la rédaction et à l'impression de son grand ouvrage français et du latin. Lichtenthal dit (*loco cit.*) que le livre latin contient seulement quelques livres de l'*Harmonie universelle* française; cette proposition n'est pas plus vraie que l'autre; aucun livre de l'un de ces ouvrages n'est intégralement dans l'autre. Sans doute il s'y trouve des choses communes à l'un et à l'autre, car il était impossible qu'il n'y en eût pas; mais c'est le même fonds d'idées traité de manière différente.

Le traité de l'Harmonie universelle publié en 1627 ne contient que deux des seize livres qu'il devait renfermer. Voici comme Mersenne donne le sommaire de ces livres.

« Le premier livre contient les définitions, divisions, espèces et parties de la musique, explique la théorie et la pratique des Grecs et des modernes, les huit tons de l'église, les douze modes de musique, et le genre diatonique, chromatique et enharmonique.

« Le second compare les sons, les cen-

« sonnances, et ce qui appartient à la musique, aux diverses espèces de vers, aux couleurs, aux saveurs, aux figures, et à tout ce qui se rencontre dans la nature, dans les sciences et dans les arts libéraux, et déclare quelle harmonie font les planètes quand on considère leurs distances. leurs grandeurs ou leurs mouvements. »

Aucune des choses du premier livre ne se trouve ni dans le traité latin des Harmoniques, ni dans le grand ouvrage de l'Harmonie universelle; en sorte qu'il est nécessaire de joindre à ces deux livres celui qui a été publié en 1627. Quant au contenu du second livre de celui-ci, on en retrouve quelque chose, mais dans un autre ordre et expliqué d'une autre manière, dans le grand traité français, au dernier livre intitulé de *l'utilité de l'harmonie*.

Le troisième livre du traité dont les deux premiers ont été publiés en 1627 devait traiter de la nature et des effets de toutes sortes de sons; cette matière est celle du premier livre du traité latin des Harmoniques, et du grand traité de l'Harmonie universelle qui parut en 1656; mais dans le premier plan de Mersenne il devait établir la comparaison de la théorie de l'écho avec celle des rayons lumineux, et traiter de l'optique, de la catoptrique et de la dioptrique; or il n'y a pas un mot de cela dans le traité des Harmoniques, et l'on ne trouve dans le grand traité de l'Harmonie universelle que la vingt-neuvième proposition du premier livre où les rapports des rayons sonores soit établis. Quant aux sommaires des autres livres indiqués dans le traité de l'Harmonie universelle publié en 1627, il n'en a été conservé que peu de chose dans les deux autres grands ouvrages, et l'on voit avec évidence par la comparaison de ces trois ouvrages que les idées de Mersenne se modifiaient sans cesse sur un sujet qui l'occupait toute sa vie. Ainsi, ce qui, dans le premier plan, devait fournir la matière du treizième livre, est

devenu l'objet du petit traité d'astrologie judiciaire connu sous le nom des *Préludes de l'harmonie universelle*. Il est vraisemblable que les conseils de Doni auront déterminé Mersenne à renoncer au projet des quinzième et seizième livres. Le premier devait montrer *que la philosophie morale est l'harmonie de l'esprit, dont les cordes sont haussées ou baissées par les vertus ou par les vices, et qu'on peut arriver à la perfection de la vertu par la musique*; et le dernier était destiné à expliquer l'harmonie des bienheureux et à montrer *si on se servira de la musique des voix et des instruments en Paradis quand les saints auront repris leurs corps au jugement général*. Ce sont ces idées bizarres qui faisaient dire à Saumaise, dans sa vingtnuvième lettre à Peiresc : « Pour le Père » Mersenne, je n'attends pas grand'chose » de lui ; il est homme de grande lecture, » mais il ne me semble pas écrire avec » trop de jugement. »

Le traité latin des Harmoniques de Mersenne est le plus satisfaisant de ses ouvrages, sous le rapport de l'ordre des idées et sous celui de la convenance des détails par rapport au sujet. Les propositions y sont énoncées avec netteté et développées avec précision. Le style en est d'ailleurs bien préférable à celui des ouvrages du même auteur écrits en français. Le premier livre traite de la nature et des propriétés du son ; le second, des causes du son et des corps qui le produisent ; le troisième, des cordes métalliques et autres ; le quatrième, des consonnances ; le cinquième, des dissonances ; le sixième, des diverses espèces de consonnances qui déterminent les modes et les genres ; le septième, des chants ou mélodies, de leur nombre, de leurs parties et de leurs espèces ; le huitième, de la composition, de l'art du chant et de la voix. La seconde partie de l'ouvrage traite des instrumens en quatre livres. Le premier est relatif aux instrumens à cordes ; le second, aux instrumens à vent ; le troisième à l'orgue, et le quatrième aux clo-

ches, aux cymbales, tambours et autres instrumens de percussion.

Dans ce traité des Harmoniques du P. Mersenne, il se trouve plusieurs choses assez remarquables auxquelles les écrivains sur la musique des temps postérieurs ne me semblent pas avoir fait assez d'attention. La première est une proposition du deuxième livre (prop. 8, p. 12, édit. 1635), dans laquelle Mersenne dit que pour qu'une corde passe d'un son à un autre plus aigu, il faut qu'elle soit tendue par une force qui soit en raison plus que double de l'intervalle auquel on veut faire arriver le son. Par exemple, pour faire arriver une corde tendue par un poids d'une livre à l'octave du son qu'elle produit et dont l'intervalle se représente par 2, il ne faut pas seulement un poids de quatre livres, double de 2 ; mais il faut y ajouter un quart de livre, c'est-à-dire un seizième en sus du poids total. Sans connaître le théorème de Mersenne, M. Savart est arrivé aux mêmes résultats par des expériences multipliées et délicates sur les poids tendans, sur les longueurs des cordes, sur les colonnes d'air vibrant dans des tuyaux ouverts par les deux bouts, et sur les dimensions des plaques mises en vibration par le frottement. Il en a déduit des théories nouvelles qu'il se propose de rendre publiques. L'abbé Roussier, qui ne paraît pas avoir lu le livre de Mersenne, avait cependant quelque notion de cela (voyez ROUSSIER).

C'est aussi dans le même ouvrage que Mersenne a fait remarquer (liv. IV, p. 60) que Jean de Murs ou de Muris est le premier des écrivains du moyen âge sur la musique qui a soupçonné que les tierces majeures et mineures, ainsi que leurs multiples, sont des consonnances ; cette remarque est fort juste, car on sait que, par une singularité de leurs habitudes, les musiciens des onzième, douzième et treizième siècles, ne considéraient comme consonnances que les quintes, les quartes et les octaves ; leur plaisir à entendre ces intervalles était si grand qu'ils n'hésitaient pas à en faire

de longues suites dans leur diaphonie.

Enfin, le traité des Harmoniques de Mersenne me paraît être le plus ancien ouvrage où l'on trouve le nom de *si* pour la septième note de la gamme. Il n'ignorait pas l'existence de la *bocédisation* des Flamands dans laquelle cette note était appelée *ni*, car il en parle clairement; mais il ajoute que Le Maire, *vir admodum eruditus*, dit-il, assurait de son temps avoir inventé le nom de *si* depuis trente ans (c'est-à-dire vers 1605), quoique les autres musiciens ne voulussent point en convenir. A l'égard de l'usage de nommer la septième note *si* quand elle était par bémol, et *za* quand elle était par bémoï, Mersenne dit, dans son *Harmonie universelle* (avertissement du 5^e livre de la composition), qu'elle a été inventée ou mise en pratique en France par Gilles Granjan, maître écrivain de la ville de Sens, vers 1650. Il est donc évident que Jacques Bonnet se trompe lorsqu'il dit (Hist. de la Mus., t. 1, p. 24) que l'usage du *si* pour la septième note fut introduit en France en 1675 par un cordelier de l'*Ave Maria*, et qu'un écrivain cité dans le Journal de Trévoux (sept. 1757, p. 1564) n'est pas plus fondé à attribuer l'invention du nom de cette note à Métru, organiste et maître de chant de Paris, en 1676. Tel est ce traité des Harmoniques du P. Mersenne, dont beaucoup d'auteurs ont parlé sans l'avoir lu et sans l'avoir comparé aux autres ouvrages du même auteur sur le même sujet.

Il est difficile de comprendre comment, à l'époque où Mersenne écrivait, il s'est trouvé un libraire assez hardi pour faire les dépenses énormes occasionnées par l'impression du grand ouvrage médité depuis longtemps par cet auteur, et qui parut enfin en 1656 sous ce titre : *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique, où il est traité de la nature des sons, et des mouvemens, des consonnances, des dissonances, des genres, des modes. de la*

composition, de la voix, des chants, et de toutes sortes d'instrumens harmoniques. In-fol. (Paris, Sébastien Cramoisy). Cet énorme volume, dont la seconde partie fut publiée en 1657, contient plus de 1500 pages et renferme une immense quantité de planches gravées, d'exemples de musique et de gravures en bois dont la fabrication a dû coûter beaucoup d'argent. De nos jours, le nombre de personnes qui font de la musique une étude particulière est peut-être cent fois plus considérable qu'au temps de Mersenne; cependant la publication d'un livre aussi volumineux que le sien serait à peu près impossible aujourd'hui; il ne se trouverait pas un libraire assez hasardeux pour l'entreprendre.

L'*Harmonie universelle* est divisée en dix-neuf livres qui forment plusieurs traités. Le *Traité de la nature des sons et des mouvemens de toutes sortes de corps* renferme trois livres : 1^o De la nature et des propriétés des sons; 2^o des mouvemens de toutes sortes de corps; 3^o du mouvement, de la tension, de la force, de la pesanteur et des autres propriétés des cordes harmoniques, et des autres corps. Ces trois livres sont suivis d'un *Traité de mécanique*, qui n'est pas du P. Mersenne, mais de Roberval. L'introduction de ce traité de mécanique dans l'*Harmonie universelle* est une de ces idées bizarres qui ne se sont rencontrées que dans la tête du P. Mersenne. Le *Traité de la voix et des chants* vient ensuite; il est composé de deux livres dont le premier traite de la voix, des parties qui servent à la former, de la définition de ses propriétés et de l'ouïe : le second livre traite des chants proprement dits. Le quatrième traité, divisé en cinq livres, traite 1^o des consonnances, 2^o des dissonances, 3^o des genres et des modes, 4^o de la composition, 5^o du contrepoint. Un sixième livre, relatif à l'*Art de bien chanter*, termine ce traité.

Le *Traité des instrumens* est divisé en sept livres. Le premier traite du mono-

corde, de ses divisions, de la théorie des intervalles et des tensions des cordes. Là se trouve encore une de ces choses qui peuvent faire douter du bon sens du P. Mersenne; c'est la XI^e proposition ainsi conçue : *Déterminer le nombre des aspects dont les astres regardent la terre, et les consonnances auxquelles ils répondent.* Le second livre traite des diverses espèces de luths, de guitares et de cistres; le troisième, de l'épinette, du clavecin, et de plusieurs instrumens du même genre. On y trouve cette proposition singulière : *Un homme sourd peut accorder le luth, la viole, l'épinette, et les autres instrumens à cordes, et trouver tels sons qu'il voudra, s'il cognoist la longueur et grosseur des cordes.*

Le quatrième livre traite des instrumens à archet tels que le violon et les diverses espèces de violes. Quelques morceaux de musique instrumentale du commencement du dix-septième siècle, à cinq et à six parties, se trouvent dans ce livre; ce sont des monumens assez curieux de l'art. On ne sait pourquoi Mersenne y a placé aussi la description des instrumens de la Chine et de l'Inde dont il s'était procuré des figures.

Le cinquième livre traite de tous les instrumens en usage au temps où Mersenne vivait. Outre la figure de ces instrumens, on y trouve une pavane à six parties pour être jouée par les grands hautbois, bassons, courtaults et cervelats.

Le sixième livre est relatif à toutes les parties de l'orgue. Le septième traite des instrumens de percussion. Le dernier livre de l'ouvrage est celui qui a pour titre *De l'utilité de l'harmonie.* C'est là que le P. Mersenne donne carrière à son imagination, et se livre sans réserve à toutes ses rêveries. Mille choses étrangères à la musique s'y trouvent. Par exemple la septième proposition a pour objet d'*expliquer plusieurs paradoxes de la vitesse des mouvemens en faveur des maîtres ou généraux de l'artillerie.* A la suite de ce

livre on trouve des observations physiques et mathématiques dont quelques-unes sont relatives à la musique, mais dont le plus grand nombre sont étrangères à cet art.

Malgré ses défauts, qui sont fort considérables, l'*Harmonie universelle* du P. Mersenne sera toujours considérée comme un livre de grande utilité sous le rapport de l'histoire de la musique, et particulièrement de la musique du dix-septième siècle. Sans doute elle est bien inférieure à l'ouvrage que Cérone a publié en espagnol, à Naples, en 1615. sous le rapport de la théorie et de la pratique de l'art; mais on y trouve une immense quantité de renseignemens historiques qu'on chercherait vainement ailleurs, soit sur les instrumens, soit sur les artistes et les auteurs. Sans lui on ne saurait rien de beaucoup de musiciens français de son temps dont les ouvrages se sont perdus, ou dont les talens d'exécution sont tombés dans l'oubli. Nul auteur, par exemple, n'a parlé de la méthode de chant de Des Argues, géomètre contemporain de Mersenne; Monlinié, Picot et Formé, maîtres de musique de la chapelle et de la chambre du roi, ne seraient point connus comme des compositeurs renommés de leur temps si le P. Mersenne n'en avait parlé; sans lui on ne saurait pas que Roquette, organiste de Notre-Dame, et Vincent ont été d'habiles maîtres de composition; Frémaut, maître de musique de la cathédrale de Paris, Bousignac et plusieurs autres auteurs de musique d'église seraient inconnus; on ne saurait pas que dans les premières années du dix-septième siècle les plus célèbres luthistes furent Jean Vosmény et son frère, Charles et Jacques Hédington, Écossais, le Polonais et Julien Périchon, de Paris, ni qu'ils eurent pour successeurs l'Enclos, père de la belle Ninon, Mérande, les Gautier, et plusieurs autres. Ce n'est pas seulement sur les musiciens français que Mersenne nous fournit une foule de renseignemens utiles; nous lui sommes redevables de détails in-

tères-ans sur plusieurs artistes célèbres de l'Italie. Ainsi il est le seul auteur qui nous apprenne l'existence d'un traité de l'art du chant publié à Florence en 1621 par Jules Caccini, auteur de l'*Euridice* ; et, chose singulière, aucun bibliographe n'a parlé d'après Mersenne de ce livre qui serait aujourd'hui d'un haut intérêt et qui paraît être devenu d'une rareté excessive. C'est encore à Mersenne qu'on doit les premiers renseignements sur le livre si rare et si curieux de *La Fontegara* de Sylvestre Ganassi del Fontego, dont M. l'abbé Baini a donné depuis une notice plus étendue dans ses mémoires sur la vie et les ouvrages de Palestrina.

C'est sans doute aux qualités du livre du P. Mersenne, jointes à sa grande rareté, qu'il faut attribuer le prix élevé qu'il a conservé dans les ventes. Toutefois De Bure s'est lourdement trompé quand il a dit que ce livre est le plus rare de tous ceux qui ont paru sur la musique (*Bibliog. instruct.*) ; car on pourrait en citer cinquante qu'il serait plus difficile de se procurer. De Bure n'entendait rien à la littérature de la musique.

Outre les ouvrages dont j'ai parlé précédemment, on a encore du P. Mersenne un travail relatif à la musique dans son livre volumineux intitulé : *Quæstiones celeberrimæ in Genesim* (Paris, 1625, in-folio). A l'occasion de ce passage de l'Écriture : *Et nomen fratris ejus Jubal. Ipse fuit pater canentium cithara et organo*, Mersenne traite de la musique en général, et particulièrement de celle des Hébreux. Ce travail est celui où cet auteur s'écarte le moins de son sujet. Ugolini a inséré toute cette partie de l'ouvrage du P. Mersenne dans le trente-deuxième volume de son *Trésor d'antiquités sacrées* (p. 497). Enfin, la collection de traités concernant les sciences mathématiques, qu'il a publiée quatre ans avant sa mort, renferme aussi une partie sur la musique. Cet ouvrage a pour titre : *Cogitata physico-mathematica, in quibus tam nature*

quam artis effectus admirandi, certissimis demonstrationibus explicantur, Paris, 1644, 3 volumes in-4°. Parmi les traités que renferme le premier volume (pag. 261 à 570), on en trouve un sur les harmonies, divisé en quatre livres. Le volume a pour titre : *Hydraulica pneumatica ; arsque navigandi. Harmonia theorica, practica et mechanica phaenomena*. Le premier livre est relatif aux proportions musicales des intervalles et des corps sonores ; le second, à la tonalité ; le troisième, à la composition ; le dernier, aux instrumens. C'est une espèce d'abrégé du traité latin des Harmoniques.

MERTEL (ÉLIE), lutliste, vécut à Strasbourg au commencement du dix-septième siècle. Il a fait imprimer un recueil de pièces pour le luth, intitulé : *Hortus musicalis*, Strasbourg, 1615, in-folio.

MERULA (TARQUINIO), chevalier de l'Éperon d'or, naquit à Bergame dans les dernières années du seizième siècle, et fut d'abord maître de chapelle de l'église cathédrale et organiste de Sainte-Agathe à Crémone ; il occupait encore cette place en 1628. Plus tard il fut appelé dans sa ville natale pour y remplir les fonctions de maître de chapelle et d'organiste de la cathédrale. Il vivait encore en 1640, car il fit imprimer un de ses ouvrages dans cette même année. Merula était membre de la société philharmonique de Bologne. Ce maître est un des compositeurs italiens qui ont le plus abusé des formes de mauvais goût du contrepoint conditionnel qui succéda aux belles et nobles formes de l'ancien contrepoint de l'école romaine, dans le commencement du dix-septième siècle, et dont on trouve les règles et les exemples dans les *Documenti armonici* de Berardi (voyez ce nom). La plupart de ses ouvrages sont remplis de morceaux établis sur un trait qui se répète sans cesse (*contrapunto d'un sol passo*), ou sur une basse contrainte (*basso ostinato*), et sur d'autres fantaisies semblables qui

n'ont point de but réel dans l'art. On cite de sa composition des fugues sur les déclinaisons de *hic, huc, hoc, et de quis, vel qui, nominativo qui, que, quod*, qui sont des morceaux plaisans dans l'exécution. Carissini et d'autres musiciens du même temps ont écrit aussi des compositions de ce genre. Les ouvrages connus de Merula sont les suivans : 1^o *Motetti a due e tre con violette ed organo*, lib. 1, Venise, 1625. 2^o *Concerti spirituali*, lib. 1, Venise, 1626, in-4^o. 3^o *Concerti spirituali, con alcune sonate a 2, 3, 4 e 5 voci*, lib. 2, ibid., 1628. 4^o *Messe e salmi a 2, 3, 4-12 voci con istromenti, e senza se piace*, ibid., 1631, in-4^o. 5^o *Musiche concertate ed altri madrigali a 5 voci*, Venise, 1633. 6^o *Lib. II delle musiche concertate con ritornelle a viol. e basso*, Venise, 1633. 7^o *Canzoni ovvero sonate concertate per chiesa e camera. a 2 e 3 stromenti*, lib. 1, 2, 3 e 4, Venise, 1637. 8^o *Curzio precipitato, cantata burllesche*, ibid., 1638. 9^o *Missa e salmi a 3 e 4 voci, con violini e senza*, ibid. 10^o *Il Pegaso musicale, cioè salmi, motetti, sonate, litanie della B. V. a 2-3 voci*, op. XI, Venise, 1640. Ce recueil contient un *Confitebor* qui a eu de la célébrité en Italie.

MERULO (CLAUDE), compositeur célèbre, fut plus connu dans le seizième siècle sous le nom de *Claudio di Correggio*, parce qu'il était né dans cette ville, en 1532. Un rare génie pour la musique se manifesta dès ses premières années. Admis comme enfant de chœur à l'église collégiale, il y reçut son instruction musicale de Donati, *vir integerrimus et in musicæ scientiâ præstantissimus*, dit Bordini. Merulo succéda à Parabosco dans la place d'organiste de l'église de St-Marc, le 2 juillet 1557, et se fit bientôt considérer dans toute l'Italie comme le plus grand organiste de cette époque. Vers 1566 il établit à Venise une imprimerie de musique où il publia quelques-uns de ses propres ouvrages et ceux de

plusieurs autres compositeurs; mais il ne paraît pas qu'il ait continué ces publications après 1571. car le troisième livre de madrigaux à trois voix de divers auteurs, qui porte cette date, est le dernier ouvrage que je connais comme sorti de ses presses. En 1584. le duc de Parme offrit à Merulo la place d'organiste à sa cour, et lui assura de grands avantages qui décidèrent l'artiste célèbre à donner sa démission de la place d'organiste de Saint-Marc, après un service de vingt-sept ans. Comblé de témoignages de considération et de bienfaits par son nouveau souverain, il vécut encore plus de vingt ans à Parme, dans l'exercice de ses fonctions. La date précise de sa mort n'est pas connue; mais elle doit être placée entre les années 1604 et 1609; car dans la première de ces deux années parut un portrait de Merulo, âgé de soixante et douze ans. Il y est représenté avec la tête chauve, couronnée de lauriers; sa barbe est longue, et il porte sur la poitrine la chaîne d'or que le duc de Parme lui avait donnée avec le titre de chevalier. Ce portrait a été reproduit, gravé en bois, par son neveu Hyacinthe Merulo, qui l'a placé en tête d'un recueil de deux messes de Claude Merulo, l'une à 8 voix et l'autre à 12; ce recueil, publié en 1609, est dédié à Marcello Prato, de Parme, ami du compositeur, et l'on voit par l'épître dédicatoire que celui-ci avait cessé de vivre. Les ouvrages connus de Claude Merulo sont : 1^o *Il primo libro de' madrigali a cinque voci di Cl. da Correggio*, Venise, 1566, in-4^o. 2^o *Il primo libro de' madrigali a quattro voci*, ibid., 1568. 3^o *Motetti a quattro, cinque e sei voci*, lib. I, ibid., 1578. 4^o *Motetti a cinque voci*, lib. II, Venise, 1578. 5^o *Il secondo libro de' madrigali a quattro voci*, ibid., 1579, in-4^o. 6^o *Madrigali a tre voci*, ibid., 1580. 7^o *Motetti a sei voci*, lib. I, ibid., 1593. 8^o *Idem*, lib. II, ibid., 1593. 9^o *Toccate d'intavolatura d'organo di Claudio Merulo da Correggio organista del se-*

venissimo sig. duca di Parma e Piacenza, etc., Rome, Simon Veruvio, 1598, in-fol. gravé sur des planches de cuivre. L'éditeur de ce recueil l'a dédié au cardinal Farnèse. Il dit dans son épître dédicatoire qu'il avait obtenu ces morceaux de l'amitié de Merulo, pour les faire imprimer, et que cet artiste avait précédemment dédié ses autres compositions au duc de Parme, frère du cardinal. 10° *Il secondo libro di toccate d' intavolatura d'organo*, etc., Rome, Simon Veruvio, 1604, in-fol. gravé. 11° *Il secondo libro de' madrigali a cinque voci*, Venise, 1604. 12° *Missie et Litanie 8-12 voc.*, Venise, 1609. 13° *Ricercari d' intavolatura d'organo*, Venise, 1605, in-4°. 14° *Il primo libro de' ricercari a quattro voci*, Venise, 1607. 15° *Idem, lib. II*, *ibid.*, 1608, in-4°. On trouve aussi des madrigaux de Merulo dans diverses collections de plusieurs auteurs, notamment dans celle qui a pour titre : *Melodia olympica di diversi eccellentissimi musici*, etc., Anvers, P. Phalèse, in-4° obl. Les historiens rapportent que lorsque Henri III, roi de France, visita Venise, en 1574, le gouvernement de cette ville lui donna une fête somptueuse dont toute la musique fut composée par Claude Merulo. M. de Winterfeld a placé une toccate de Merulo dans la troisième partie de son livre sur Jean Gabrieli et les compositeurs de son temps : on en trouvera d'autres dans mon livre intitulé *La Science de l'Organiste*.

Les éloges accordés à cet artiste par Galilei, Artusi et Pierre della Valle sont justifiés par ce qui nous reste de ses œuvres ; il fut à l'égard des organistes du seizième siècle ce que Frescobaldi est parmi ceux du dix-septième en Italie : c'est-à-dire le premier. Ses toccates, et surtout ses *ricercari* sont des monuments précieux d'une époque importante de l'art.

MESSAUS (GEORGE), musicien belge, vécut à Anvers au commencement du dix-

septième siècle. On trouve deux motets de sa composition dans le *Pratum musicum*, collection publiée à Anvers en 1654, in-4°. Ces motets sont : 1° *Beata regina*, pour deux ténors et basse (sous le n° 16) ; 2° *O quam suaviter*, pour trois voix de dessus, ou trois ténors en écho (sous le n° 25).

MESSEMACHERS (HENRI), né à Venloo le 5 novembre 1778, fit voir d'heureuses dispositions pour la musique dès son enfance. Il reçut de son père les premières leçons de musique et de piano. A l'âge de seize ans, il enseignait le piano ; deux ans après le baron d'Hooghvorst le fit venir en Belgique pour donner des leçons à ses enfans. C'est depuis cette époque qu'il s'est livré à des études sérieuses de l'art, sans autre maître que lui-même. Lorsque Steibelt vint à Bruxelles, M. Messemackers obtint qu'il lui donnât quelques conseils. Depuis lors jusqu'à ce moment il s'est livré sans relâche à l'enseignement. On a gravé de sa composition : 1° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, Paris, Carli. 2° Concerto pour piano et orchestre, Bruxelles, Messemackers. 3° Sonates pour piano et violon, nos 1 et 2, Bruxelles, Weissenbruch. 4° Trois *idem*, op. 2, Bruxelles, Messemackers. 5° 5 *idem* intitulées *Les Souvenirs*, op. 3, *ibid.* 6° Divertissement pour piano à quatre mains, *ibid.* 7° Trois pots-pourris pour piano seul, Bruxelles, Weissenbruch. 8° Plusieurs fantaisies, airs variés, etc., pour piano, Bruxelles, chez l'auteur. 9° Deux morceaux de salon, dédiés aux jeunes princes de Ligne, ses élèves. En 1821, M. Messemackers a écrit la musique d'un opéra en 3 actes, intitulé *La Toison d'or, ou Philippe de Bourgogne*, qui a été joué avec succès au Grand Théâtre de Bruxelles. Le poème de cet ouvrage était de M. le baron de Reiffenberg. Quelque temps après, M. Messemackers a fait représenter au Théâtre Royal *Les deux Pièces nouvelles*, opéra-comique en un acte.

MESSEMACHERS (Louis), fils du précédent, est né à Bruxelles le 30 août 1809. Après avoir reçu de son père des leçons de musique et de piano, et avoir joué quelquefois avec succès dans les concerts, il s'est rendu à Paris, à l'âge de dix-huit ans, où il a reçu des leçons de Liszt pour le piano et de Reicha pour la composition. Il a publié jusqu'à ce jour environ vingt œuvres pour le piano, consistant en fantaisies, airs variés, rondes, etc., dont les principaux sont : 1^o Variations sur la tyrolienne de *Guillaume Tell*, pour piano et orchestre, op. 2, Paris, Troupenas. 2^o Grand rond brillant *idem*, op. 4, Paris, Pacini. 3^o Grandes variations sur un thème de *la Straniera*, *idem*, op. 7, Paris, Bernard Latte. 4^o Grande fantaisie sur un thème de *la Juive*, op. 12, Paris, Schlesinger. 5^o Douze études pour le piano, op. 19, Paris, Bernard Latte.

MESTRINO (NICOLAS) n'est pas né à Mestri, en 1750, dans l'état de Venise, comme le disent Choron et Fayolle dans leur *Dictionnaire historique des musiciens*, copié par les auteurs du Dictionnaire anglais publié en 1824, et même par Gervasoni (*Nuova teoria di musica*, p. 186) ; mais vit le jour à Milan, en 1748, ainsi que le prouve la lettre qu'il écrivit au prince Charles de Lorraine et à l'archiduchesse Marie-Christine, gouverneurs des Pays-Bas, lorsqu'il passa à Bruxelles en 1786. Voici cette lettre, que j'ai trouvée dans les archives du royaume de Belgique (*Pièces du ci-devant conseil des domaines et finances*, carton n^o 1251) : « A leurs Altesses Royales, « Nicolas Mestrino, né à Milan, âgé de « 38 ans, expose avec le plus profond « respect qu'il a été attaché au service du « prince régnant d'Esterhazy, comme premier violon, et ensuite à celui de feu le « comte Ladislas d'Erdedy ; que ses « voyages en Italie, en Allemagne et dans « d'autres pays ne l'ont pas seulement « perfectionné, mais ont encore établi sa

« réputation, tant pour la composition « que pour l'exécution. Et comme il possède aussi les langues allemande et « française, il ose croire pouvoir remplir, « à la satisfaction de Vos Altesses Royales, la place de maître de musique, « vacante par le décès de N. Croës, si « elles daignent la lui accorder. C'est la « grâce, etc. Bruxelles, le 18 août « 1786. » Cette pièce est authentique et nous donne toute la biographie de l'artiste jusqu'au moment où il arriva à Paris. Il n'obtint pas la place de maître de musique de la chapelle des archiducs, qu'il demandait dans sa requête ; elle fut donnée à Witzthumb, et Mestrino se rendit à Paris. Tout l'article du *Dictionnaire historique des musiciens* est évidemment rempli de fautes grossières, car si Mestrino était né en 1750, il était âgé de plus de 52 ans lorsqu'il se fit entendre en 1786 à Paris. Le fait est qu'il était né en 1748 et qu'il était parvenu à l'âge de 38 ans lorsqu'il exécuta au concert spirituel un de ses concertos, le 17 décembre 1786. On ne sait non plus d'où viennent ces assertions imprudentes des compilateurs du même ouvrage, que Mestrino joua longtemps dans les rues, qu'il parvint ensuite à se former, et qu'il travailla surtout en prison. Le peu de solidité des premiers renseignements fait voir le cas qu'on doit faire de ceux-ci. Des faits si graves ne devraient pas être jetés à la légère ; des calomnies semblables ont pourtant été renouvelées sur Paganini. Mestrino était grand musicien, comme le prouva sa manière de diriger l'orchestre du théâtre de *Monsieur* ; ce n'est point en jouant dans les rues qu'on acquiert des connaissances de ce genre. Le fait qui concerne la prison a sans doute son origine dans l'ignorance où l'on était des circonstances de la vie de l'artiste lorsqu'il arriva à Paris et fixa sur lui l'attention ; mais cette ignorance résulte du long séjour que Mestrino avait fait au fond de la Bohême, d'abord chez le prince Esterhazy,

ensuite chez le comte Ladislas d'Erdedy, qui mourut au mois de février 1786, et dont la chapelle fut congédiée.

Après les succès que Mestrino obtint au concert spirituel, il s'établit à Paris, où il forma quelques bons élèves parmi lesquels on cite M^{lle} de la Jonchère, connue plus tard sous le nom de M^{me} Ladurner. L'Opéra italien ayant été établi à Paris en 1789 par les soins de Viotti, Mestrino fut choisi pour diriger l'orchestre excellent qu'on avait formé, et justifia la confiance qu'on avait en ses talents par la parfaite exécution de cet orchestre. Il ne jouit pas longtemps des avantages de sa position, car il mourut au mois de septembre 1790, et fut remplacé par Puppo (*voyez* ce nom). Les œuvres gravées de Mestrino sont : 1^o Concertos pour violon principal et orchestre, n^{os} 1 à 12, Paris, Sieber. Le 12^o concerto (en *si* bémol) a été arrangé pour le piano par Mozin et gravé chez Nadermann. 2^o Duos pour 2 violons, œuvres 2, 3, Paris, Sieber; œuvre 4, Paris, Leduc; œuvre 7, Paris, Nadermann. 5^o Etudes et caprices pour violon seul, Paris, Leduc. 4^o Sonates pour violon et basse, op. 5, Paris, Sieber. Les autres ouvrages gravés sous le nom de cet artiste ne sont pas originaux.

METALLO (....), compositeur italien, vécut vers la fin du 16^e siècle et dans la première moitié du 17^e. Parmi les ouvrages de sa composition, on connaît : 1^o *Canzoni alla napoletana a 4 e 5 voci*, con 2 *canzoni alla francese per sonare*, libro 4^o, Venise, 1594, in-4^o. 2^o *Ricercari a canto e tenore*, Venise, 1595, in-4^o. La date de 1665 donnée par Walther est une faute d'impression qui a trompé Gerber. Le catalogue de Breitkopf indique aussi en manuscrit un motet (*Sanctus Dominus*) à 4 voix, de la composition de Metallo.

METHFESSEL (ALBERT-THÉOPHILE), compositeur allemand, est né le 20 septembre 1786, à Stadtilm, dans la principauté de Schwarzbourg-Rudolstadt, où

son père était maître d'école et chantre de la paroisse. Ses études commencèrent sous la direction de son père, et furent continuées au gymnase de Rudolstadt. Ses dispositions pour la musique furent si précoces, qu'à peine arrivé à sa douzième année, il avait déjà composé plusieurs morceaux que son père fit exécuter. En 1807 il alla passer une année à Leipsick, puis la princesse de Rudolstadt lui accorda une pension pour aller terminer ses études musicales à Dresde. Il y passa deux années, puis, en 1810, il entra comme chanteur au service de la cour de Schwarzbourg. Déjà alors, il avait publié quelques chants allemands dans lesquels il montrait un talent spécial remarquable. Il était aussi chanteur distingué, pianiste et guitariste. Ayant quitté son service à Rudolstadt vers 1815, il s'établit à Brunswick et s'y livra à l'enseignement jusqu'en 1824, époque où des propositions lui furent faites pour se fixer à Hambourg, en qualité de professeur de chant. Il y établit une de ces sociétés de chanteurs répandues en Allemagne sous le nom de *Liedertafel* : cette société existe encore. Rappelé à Brunswick en 1831 pour y remplir les fonctions de maître de chapelle, M. Methfessel est aujourd'hui (1859) en possession de cet emploi. Cet artiste s'est particulièrement distingué comme compositeur de ballades, de chansons et de romances ; mais on a de lui beaucoup d'autres ouvrages, parmi lesquels on compte : 1^o Grande sonate pour piano à quatre mains, op. 6, Leipsick, Hofmeister. 2^o Sonates faciles, *idem*, *ibid.* 3^o Valses, *idem*, op. 8, *ibid.* 4^o Marches *idem*, op. 70, Hambourg, Crantz. 5^o 6 sonates faciles pour piano seul, op. 15, Leipsick, Hofmeister. 6^o Variations *idem*, op. 7 et 9, *ibid.* 7^o Environ 12 recueils de danses et de valses, *idem*. 8^o Six chorals avec des préludes et des conclusions pour l'orgue, Rudolstadt. 9^o Plusieurs cahiers de danses et de valses à grand orchestre, Dresde et Leipsick. 10^o Le chant de Schiller *Es tönen die*

Hœrner pour trois voix et trois cors, op. 22, Leipsick, Hofmeister. 11^e Collection de chants à plusieurs voix publiée sous le nom de *Liederbuch*, dont il a été fait quatre éditions, toutes épuisées. 12^e Autre collection intitulée : *Liederkranz*, en trois cahiers, dont il a été fait deux éditions. 15^e Environ vingt-cinq recueils de chants et de romances à voix seule avec accompagnement de piano, Leipsick, Hofmeister et Peters, Bonn, Simrock; Mayence, Schott; Hambourg, Crantz, etc. Parmi ces chants, on remarque surtout les œuvres 11, 12 et 27, *Le Désir langoureux*, de Schiller, et l'*Arminio* de Tieck.

METHFESSEL (FRÉDÉRIC), frère aîné du précédent, licencié en théologie, naquit à Stadtilm le 27 août 1771. Quoiqu'il fût destiné à l'état ecclésiastique, il trouva assez de temps au milieu de ses études spéciales pour faire de grands progrès dans la musique, et pour devenir habile sur le piano, la guitare, le violon et dans le chant. Ayant achevé ses études théologiques à l'université de Leipsick, en 1796, il fut obligé d'accepter une place de précepteur; mais, mécontent de son sort, il changea souvent de position et s'arrêta tour à tour à Alsbach, Rheno, Ratzebourg, dans le Mecklembourg, Probstzello, Saalfeld, Cobourg, Eisenach, et enfin retourna dans le lieu de sa naissance, ne trouvant de satisfaction que dans la culture de la musique. Dans les derniers temps de sa vie, il entreprit la composition d'un opéra sur le sujet de *Faust*; mais déjà atteint par la maladie qui le conduisit au tombeau, il ne put l'achever, et il mourut à Stadtilm au mois de mai 1807, à l'âge de 56 ans. On a de lui quatorze recueils de chansons à voix seule, avec accompagnement de piano, publiés à Rheno, douze chansons avec accompagnement de guitare, Leipsick, Breitkopf et Hœrtel, des ballades *idem, ibid.*, douze chants à trois voix, avec accompagnement de piano, Rudolstadt, 1800, et trois chants de l'opéra de *Faust*, *ibid.*

METKE (ADOLPHE-FRÉDÉRIC), né à Berlin, le 8 avril 1772, entra à l'âge de quatorze ans comme hautboïste dans le deuxième régiment d'artillerie, sous la direction de son frère, et fit de rapides progrès sur le hautbois, la flûte, le violon et le violoncelle. Dans l'été de 1789 il partit avec son régiment pour Breslau, où il étudia la composition près du directeur de musique Foerster. Pendant le séjour de Frédéric-Guillaume II à Breslau, Metke eut l'honneur de jouer deux fois du violoncelle devant ce prince, habile violoncelliste lui-même, et d'en être applaudi. En 1796, le duc de Brunswick-Oels le nomma directeur de la musique de son théâtre. Metke fit la connaissance de Dittersdorf dans la résidence du prince, et continua avec lui ses études de composition. Il fit représenter peu de temps après un opéra comique intitulé : *Le Diable hydraulique*, et écrivit un prologue pour la fête du prince, quatre concertos, trois sonates et quelques variations pour la violoncelle. Après la mort du prince en 1806, la chapelle fut congédiée, et Metke retourna à Breslau où il se livra à l'enseignement, et organisa quelques concerts. Il vivait encore dans cette ville en 1850. On a publié de sa composition : 1^o Variations pour le violoncelle sur le thème *Schöne Minka*, Breslau. 2^o Symphonie concertante pour 2 violoncelles, *ibid.* 3^o Concerto pour violoncelle (en sol majeur), *ibid.*

METRAC (A.). On a sous ce nom une dissertation intitulée : *Sur l'art musical des anciens*, dans la Revue Encyclopédique (1820, t. VI, p. 469-480).

METROPHANES (CHRISTOPONTO), moine grec du mont Athos, garde-sceaux de l'église patriarcale de Constantinople, né à Berrhoa, en 1590, mourut en 1658 à l'âge de 69 ans. On a de lui une épître sur les termes usités dans la musique ecclésiastique grecque, que l'abbé Gerbert a insérée dans le troisième volume de ses *Scriptores ecclesiastici de musica sacra*, avec une version latine (pag. 598-

402). Cette épître, écrite le 14 mai 1626, avait été déjà publiée à Wittenberg.

METRU (NICOLAS), organiste, maître de chant à Paris, vivait vers le milieu du dix-septième siècle. Gantez, dans sa lettre sur les maîtres de chapelle de Paris, ne dit rien de ce musicien, et Le Gallois, à qui nous devons de bons renseignemens sur les artistes de la fin du règne de Louis XIII et du commencement de celui de Louis XIV, dans sa *Lettre à M^{lle} Regnault de Sollier touchant la musique*, garde le même silence à l'égard de Metru. Celui-ci a publié à Paris, en 1665, une messe à quatre voix, *ad imitationem moduli Brevis oratio*, in-fol. Il fut un des maîtres de Lully.

METSCH (le P. PLACIDE), moine bénédictin, né en Bavière, se distingua comme organiste. Il a fait imprimer deux recueils de pièces pour l'orgue, où l'on trouve de bonnes choses dans l'ancien style; ils ont pour titres : 1^o *Litigiosa digitorum unio, id est preambula duo organica cum fugis. Part. 1 et 2*, Nuremberg, 1759, in-fol. 2^o *Organædus Ecclesiastico-Aulicus, Aulico-Ecclesiasticus, exhibens præludiis et fugis*, Nuremberg, 1764, in-fol.

METZELIUS (JÉRÔME), né à Hmenau, dans la Thuringe, au comté de Schwarzbourg, dans la première moitié du dix-septième siècle, fut chanteur et maître d'école à Stade. On a de lui un manuel des principes de musique en dialogues latins et allemands, intitulé : *Compendium musices tam choralis quam figurælis, certis quibusdam observationibus usque varioribus exornatum, in studium juventutis*, etc., Hambourg, 1660, in-8^o de 5 feuilles.

METZGER (maître AMÉROISE), professeur au collège de Saint-Égide, à Nuremberg, naquit en cette ville dans la seconde partie du seizième siècle, et fut promu au grade de magister, à Altdorf, en 1605. Quatre ans après, il abandonna ce poste pour celui de professeur à Nuremberg, qu'il occupa jusqu'à sa mort, arrivée en

1632, dans un âge avancé. On connaît sous le nom de Metzger plusieurs recueils de chants intitulés : 1^o *Venusblümlein*, etc. (Petite fleur de Vénus, 1^{re} partie de nouvelles et gaies chansons profanes à 4 voix), Nuremberg, 1611, in-4^o. 2^o *Idem*, 2^e partie, à 5 voix, *ibid.*, 1612, in-4^o. 3^o Le psautier de David, restitué dans les tons les plus usités de l'église et orné de cent mélodies nouvelles, *ibid.*, 1650, in-8^o.

METZGER (JEAN-GEORGE) est appelé simplement *George* par Gerber, qui a ignoré, ainsi que l'auteur de l'article du *Lexique universel de musique* publié par M. Schilling, les circonstances de la vie de cet artiste. Metzger naquit le 15 août 1746, à Philipsbourg, où son père était conseiller du prince évêque de Spire. La mort lui ayant enlevé son père, le 20 février 1746, avant qu'il vit le jour, sa famille tomba dans l'indigence, et la musique fut la seule chose que sa mère put d'abord lui faire apprendre. Plus tard, la recommandation de quelques amis le fit recevoir au séminaire du prince électoral, à Mannheim, où il continua ses études de musique. Il montrait de rares dispositions pour la flûte; son talent précoce sur cet instrument lui procura la protection de l'électeur palatin Charles-Théodore, qui le confia aux soins du célèbre flûtiste Wendling. Les leçons de cet habile maître développèrent rapidement son talent, et bientôt Metzger fut compté au nombre des virtuoses de l'Allemagne sur la flûte. Admis en 1760 comme surnuméraire à l'orchestre de Mannheim, il en fut nommé flûtiste solo cinq ans après. En 1778, il suivit la cour à Munich où il brilla pendant quinze ans par ses compositions, la beauté du son qu'il tirait de son instrument, et le brillant de son exécution. Il mourut jeune encore le 14 octobre 1795. Parmi ses ouvrages, on remarque : 1^o Six concertos pour la flûte, n^{os} 1 à 6, Berlin, Hummel. 2^o Six trios pour 2 flûtes et basse, op. 2, *ibid.* 3^o Six duos pour

2 flûtes, op. 5, *ibid.* 4^o Trois symphonies concertantes pour 2 flûtes, op. 4, *ibid.* 5^o Six quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 5, *ibid.* 6^o Six sonates pour flûte et basse, op. 6, *ibid.* 7^o Trois concertos pour flûte, op. 7, nos 7, 8, 9, *ibid.*

METZGER (CHARLES-THÉODORE), fils aîné du précédent, naquit à Mannheim le 1^{er} mai 1774. Gerber, qui s'est trompé sur la lettre initiale du prénom de cet artiste, l'a indiqué par *F. Junior*, et l'auteur de l'article du Lexique de M. Schilling n'a pas hésité à en faire un *Frédéric Metzger*, qui aurait été très-habile flûtiste et qui aurait succédé à son père en 1795 dans la chapelle de Munich. Mais je crois pouvoir assurer qu'il n'y a jamais eu de *Frédéric Metzger*, et que tout ce qu'on en a dit s'applique à celui qui est l'objet de l'article présent. Charles-Théodore, élève de son père, devint aussi un flûtiste très-distingué. Il n'était âgé que de dix ans lorsqu'il fut admis comme surnuméraire à la chapelle de la cour en 1784; en 1791 il fut titulaire de la place de seconde flûte, et en 1795 il succéda à son père comme flûtiste solo. Dans ses fréquens voyages artistiques, il a visité Mannheim, Francfort, Prague, Leipsick, Dresde et la Suisse; partout il a recueilli des applaudissemens. On a imprimé de la composition de cet artiste : 1^o 6 trios pour flûte, alto et violoncelle, op. 1, Mannheim, Heckel. 2^o Variations pour flûte avec acc. de piano. nos 1 à 6, Augsbourg, Gombart. 3^o Études ou caprices pour flûte seule. Vienne, Haslinger. 4^o Études ou exercices *idem*, Munich, Falter, et Mayence, Schott. 5^o Variations *idem* sur une chanson allemande, *ibid.*

Joseph Metzger, second fils de Jean-George, né à Munich en 1789, a été élève de son frère Charles-Théodore pour la flûte, et a été considéré aussi comme un artiste distingué. Il a été admis dans la chapelle royale de Munich en 1804.

METZGER-VESPERMANN (madame CLARA), fille de Charles-Théodore, naquit

à Munich en 1800. Élève de Winter pour le chant et la composition, elle se fit entendre pour la première fois en public dans l'année 1817, et fut considérée comme une cantatrice de grande espérance. Quelque temps après elle devint la femme de l'acteur Vespermann, et visita avec lui Vienne, Dresde et Berlin où elle eut des succès. De retour à Munich, elle y obtint un engagement à vie; mais elle n'en jouit pas longtemps, car elle mourut à la fleur de l'âge le 6 mars 1827. On a gravé de sa composition un air avec variations qu'elle avait chanté à Vienne, arrangé pour le piano de trois inanières différentes par Diabelli, Leidesdorf et J. Schmid.

MEIZGER (FRANÇOIS). *V.* MEZGER.

MEUDE-MONPAS (le chevalier J.-J.-O. DE), mousquetaire noir, sous le règne de Louis XVI, cultiva la musique et la littérature comme amateur. Élève de La Houssaye pour le violon, et de l'abbé Giroust pour la composition, il publia en 1786 six concertos pour cet instrument, avec accompagnement de 2 violons, alto, basse, 2 hautbois et 2 cors. Il prétendait être élève de J.-J. Rousseau, parce qu'il avait adopté la plupart des opinions de cet homme célèbre, et qu'il affectait une profonde sensibilité. A l'aurore de la première révolution française, il s'éloigna de son pays comme la plupart des personnes attachées à la cour, et servit quelque temps dans le corps d'émigrés commandé par le prince de Coudé. Plus tard, M^{me} de Genlis le trouva à Berlin, où il faisait imprimer de mauvais vers français (Voyez *Mémoires de M^{me} de Genlis*, tome 5, page 28). Il avait publié précédemment un *Dictionnaire de musique, dans lequel on simplifie les expressions et les définitions mathématiques et physiques qui ont rapport à cet art; avec des remarques impartiales sur les poètes lyriques, les versificateurs, les compositeurs, acteurs, exécutans*, etc., Paris, Knapen. 1787, in-8^o de 252 pages. Rien de plus

mal écrit, de plus absurde et de plus entaché d'ignorance que cette rapsodie, jugée avec autant de sévérité que de justesse par Framery dans un article du *Mercur de France* (ann. 1788, n° 26).

MEURSIUS (JEAN), ou DE MEURS, savant philologue et antiquaire, naquit en 1579, à Losdun, près de La Haye. Il fit ses études à l'université de Leyde, et ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de douze ans il composait des harangues latines, et faisait des vers grecs. Après qu'il eut achevé ses études, le grand pensionnaire de Hollande Barnevelt lui confia l'éducation de ses fils et le chargea de les accompagner dans leurs voyages. Arrivé à Orléans, Meursius s'y fit recevoir docteur en droit en 1608. De retour en Hollande, il fut nommé professeur d'histoire et de littérature grecque à l'université de Leyde. Plus tard, le roi de Danemark lui confia la place de professeur de droit politique et d'histoire à Sora, où Meursius mourut de la pierre le 20 septembre 1659, à l'âge de soixante ans. Ce savant est le premier qui a publié le texte grec des traités sur la musique d'Aristoxène, de Nichomache et d'Allypius, d'après un manuscrit de la bibliothèque de Leyde dont Meibomius s'est servi plus tard. Le volume qui renferme ces trois traités a pour titre : *Aristoxenus, Nichomachus, Allypius, auctores musicae antiquissimi, hactenus non editi. Joannes Meursius nunc primus vulgavit, et notas addidit. Lugduni Batavorum, Lud. Elzeviro*, 1616, in-4° de 196 pages. Gerber, induit en erreur par Walther, a cru que chacun des traités formait un volume séparé : il a été copié par Choron et Fayolle. Le manuscrit dont Meursius s'est servi pour son édition renfermait beaucoup de fautes, et le traité d'Aristoxène particulièrement y était en désordre comme dans tous les autres manuscrits ; lui-même le déclare en ces mots : *Descripsi ex codice Bibliothecae nostrae Lugduno Batavie, illo satis certè cor-*

rupto, et mutilo etiam loco non uno, etc.; mais il a cherché à corriger ces fautes et à expliquer les endroits obscurs dans des notes qui s'étendent depuis la page 127 jusqu'à 195. Il y propose des corrections dont quelques-unes sont plus hasardées qu'utiles. Ce qu'il a publié d'Allypius ne peut être d'aucune utilité, car n'ayant point à sa disposition de caractères de musique grecque pour faire imprimer les signes, il les a tous supprimés, et n'en a conservé que la description. On a réimprimé le travail de Meursius avec le texte grec et la version latine de Meibomius, dans les œuvres complètes du même Meursius publiées par L. Lami, Florence, 1741-1765, 12 volumes in-folio. On a aussi de ce savant un traité des danses grecques et romaines intitulé : *Orchestra, sive de saltationibus veterum*, Leyde, 1618, in-4°. Ce traité a été réimprimé dans le 8^{me} volume du Trésor des antiquités grecques de Gronovius (fol. 1-16).

MEURSIUS (JEAN), fils du précédent, né à Leyde en 1615, accompagna son père à Sora, et y mourut en 1655, à l'âge de quarante ans. Au nombre de ses ouvrages, on en trouve un intitulé *Collectanea de Tibiis veterum*, Sora, 1641, in-8°. Cet opuscule ne consiste qu'en une collection incomplète de passages des auteurs grecs et latins relatifs aux flûtes des anciens. Gronovius a inséré ce morceau dans son *Thesaurus antiq. Graecarum*, tom. VIII, pag. 2455. On le trouve aussi dans le Trésor des antiquités sacrées d'Ugolini, tom. 52, p. 845.

MEUSCHEL (JEAN), fabricant de trombones à Nuremberg, vers 1520, s'est acquis de la célébrité par la bonté de ses instrumens, qu'on appelait alors *saquebutes* en France, et *busaun* (posanne) en Allemagne. Le pape Léon X l'appela à Rome, lui fit faire plusieurs trombones en argent pour des fêtes musicales, et le récompensa magnifiquement. Meuschel mourut à Nuremberg en 1555.

MEUSEL (JEAN-GEORGE), docteur en

philosophie, naquit à Eyrischshof le 17 mars 1743, fut d'abord professeur à Erfurt, puis à Erlang, et conseiller de cour à Quedlimbourg. Il est mort à Erlang le 19 septembre 1820. On trouve des renseignements sur la musique et sur les artistes dans les ouvrages suivans qu'il a publiés : 1° *Deutsches Künstler-Lexikon, oder Verzeichniss der izt lebenden Künstler* (Dictionnaire des artistes allemands, ou catalogue de tous les artistes vivans, etc.), Lemgo, 1778-1789, 2 vol. in-8°. Deuxième édition, 1808-1809, avec un troisième volume publié en 1814, servant de supplément aux deux éditions. On y trouve des notices sur quelques-uns des principaux musiciens de l'Allemagne, et sur divers objets de la musique. 2° *Miscellaneen artistischen Inhalts* (Mélanges concernant les arts), Erfurt, 1779-87, 50 cahiers formant 5 vol. in-8°. On y trouve différentes notices sur des musiciens. 3° *Deutsches Museum für Künstler und Künstliebhaber* (Muséum allemand pour les artistes et les amateurs), Mannheim, 1787-92, 18 cahiers formant 5 vol. in-8°. Suite de l'ouvrage précédent, continuée dans le *Nouveau Muséum* (1793-1794), 4 cahiers en un vol. in-8°, dans les *Nouveaux mélanges* (Leipsick, 1795-1805, 14 cahiers in-8°), enfin dans les *Archives pour les artistes et les amateurs* (Dresde, 1805-1808, 8 cahiers en 2 volumes in-8°).

MEUSNIER DE QUERLON (ANTOINE-GABRIEL). Voyez QUERLON.

MEVES (AUGUSTE), professeur de piano et compositeur, né à Londres en 1785, est fils d'un peintre en miniature qui par son talent distingué et son économie acquit une fortune honorable. Encouragé par Hummel, qui l'avait entendu jouer du piano, le jeune Meves fit des progrès remarquables. Il se livra d'abord à l'enseignement à Edimbourg; mais après la mort de son père il a cessé de donner des leçons. On a publié de sa composition à Londres : 1° Sonate pour piano seul.

2° Rondo brillant *idem*. 3° Air allemand varié. 4° Deux duos pour piano et harpe. 5° Marche de la *Flûte enchantée*, variée. 6° Divertissement dramatique.

MEYER (GRÉGOIRE), organiste à Soleure (Suisse), vers 1540, est cité par Glarcan, dans son *Dodecachordon* (p. 354), comme auteur d'un canon à la quinte inférieure. Cet auteur en rapporte aussi d'autres morceaux pages 280, 296, 302, 304, 312, 338, 340 et 454.

MEYER ou MEIER (JEAN), bon facteur d'orgues allemand, vécut dans la première moitié du dix-septième siècle. Ses principaux ouvrages sont : 1° L'orgue de l'église principale de Francfort-sur-le-Mein. 2° La réparation complète de l'orgue de l'église cathédrale d'Ulm, en 1650.

MEYER (PIERRE), musicien allemand, paraît avoir vécu à Amsterdam vers le milieu du dix-septième siècle. On cite de sa composition : 1° *Christliche Musicalische Klag-und Trost-Sprüche von 3 und 4 Stimmen und einem B. C.* (Maximes chrétiennes musicales de complainte et de consolation à 3 ou 4 voix, avec basse continue), Hambourg, 1655, in-4°. 2° Danses françaises et anglaises ou airs de ballets en duos pour viole et basse, basse de viole ou autres instrumens, Amsterdam, 1660.

MEYER (BERNARD), organiste et musicien de chambre à Zerbst, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, est cité avec éloge par Prinz, dans son *Histoire de la musique* (cap. 12, § 85). Gerber possédait de cet artiste, en manuscrit : 1° *Kurzer Unterricht, wie man den Generalbass traktiren soll* (Courte instruction sur la manière de traiter la basse continue). 2° Différens morceaux pour l'orgue dans un recueil manuscrit daté de 1675.

MEYER (RUPERT-IGNACE), né à Scherding, en 1648, fut d'abord attaché à la musique de l'évêque de Frisinge, puis entra au service du prince évêque d'Eichstadt, d'où il passa dans la chapelle électorale à Munich, en qualité de violoniste,

et enfin retourna à Frisinge, comme maître de chapelle. Il a fait imprimer de sa composition : 1^o *Palestra musicæ*, consistant en 15 sonates à 2, 3 et 4 parties, suivies d'une complainte à 5 voix, Augsbourg, 1674. 2^o *Psolmodia brevis ad vespervas totius anni*. 3^o XXV offertoria dominicalia, ou motets à 4 et 5 voix concertantes, 2 violons et 3 saquebutes, Augsbourg, 1704. 4^o Psaumes à 3, 4, 5 et 6 voix, *ibid.*, 1706.

MEYER (JOACHIM), né à Perleberg, dans le Brandebourg, le 10 août 1661, fit ses études musicales au collège de Brunswick, où il remplit pendant trois ans les fonctions de directeur du chœur, continua ensuite ses études à Marbourg, et après un voyage qu'il fit en Allemagne et en France, comme précepteur de deux gentilshommes, obtint la place de chantre au gymnase de Göttingue, en 1686, y fut nommé professeur de musique en 1695, et enfin eut en 1717 les titres de docteur en droit et de professeur d'histoire et de géographie au même gymnase. Plus tard il se livra à la profession d'avocat; mais en 1729 il eut une attaque de paralysie, à la suite de laquelle il languit pendant deux ans, et mourut le 2 avril 1752. L'usage des cantates religieuses s'étant établi de son temps, il s'en déclara l'adversaire, les considérant comme peu convenables pour la majesté du culte divin, à cause de leur effet dramatique, et leur préférant l'ancienne forme des motets. Il établit à cet égard son opinion dans l'écrit intitulé : *Unvorgreifliche Gedanken über die neulich eingerissene theatralische Kirchenmusik, und von den darinnen bishero üblich gewordenen Cantaten mit Vergleichung der Musik vorigen Zeiten zur Verbesserung der unsrigen vorgestellt* (Pensées non prématurées sur la musique théâtrale introduite depuis peu dans l'église et sur les cantates qui y sont devenues à la mode, avec une comparaison de la musique des temps précédens; écrites pour l'amélioration de

celle de l'époque actuelle), Lemgo, 1726, 70 pages in-8^o. L'ouvrage est divisé en quatre chapitres. Mattheson (voyez ce nom) attaqua les opinions de Meyer avec sa rudesse ordinaire dans un pamphlet intitulé : *Der neue Göttingische, aber viel Schlechter, als die alten Lacedæmonischen, urtheilende Ephorus, etc.* (Le nouvel Éphore de Göttingue, etc.). Meyer répondit à son adversaire avec vivacité, par cet écrit, beaucoup plus étendu que le premier : *Der anmassliche Hamburgische Criticus sine Crisi. entgegengesetzt dem sogenannten Göttingischen Ephoro Joh. Matthesons, und dessen vermeyntlicher Belehrungs-Grund in vertheiligung der theatralischen Kirchenmusik gewiesen* (Le critique prétentieux de Hambourg sans renommée, opposé à l'Éphore de Göttingue, par Jean Mattheson, etc.), Lemgo, 1726, 180 pages in-8^o. Fahrman prit la défense de Mattheson dans un pamphlet aussi dur que mal écrit, dont le titre fort long commence par ces mots : *Gerechte Wagschal, darin Tit. Herrn Joachim Meyers, J. U. doctoris, etc., sogenannte anmasslich Hamburgischer Criticus sine Crisi, etc.* (La balance impartiale, dans laquelle le critique prétentieux de Hambourg, etc., et le nouvel Éphore de Göttingue, du maître de chapelle J. Mattheson, sont exactement pesés, etc.), Altona, 1728, in-8^o de 48 pages. Une réplique anonyme, attribuée à Meyer, termina la discussion; elle a pour titre : *Der abgewürdigte Wagemeister, oder der fälschlich genannten gerechten Wagschale eines verkappeten, etc.* (Le commissionnaire déprécié, ou l'injustice et la tromperie reconnues de la balance faussetment appelée impartiale, etc.), sans nom de lieu, 1729, in-8^o de 61 pages. Il y a dans tout cela beaucoup plus d'injures et de divagations que de bons raisonnemens. Au fond Meyer avait raison; le style dramatique des cantates d'église était moins convenable pour le culte que les formes graves des anciens motets.

MEYER (JEAN), maître de chapelle et organiste à Anspach, au commencement du dix-huitième siècle, fut élève de Bummeler, puis voyagea en Italie et y étudia la composition. Il y brilla aussi comme chanteur sur plusieurs théâtres. Il a laissé en manuscrit plusieurs oratorios, concertos et symphonies.

MEYER (SIBRAND); on a sous ce nom une dissertation intitulée : *Gedanken von den sogenannten Wunder-Horn des Grafen Otto Isten von Oldenburg* (Pensées sur le cor appelé merveilleux du comte Othon I^{er} d'Oldenbourg), Brême, 1757, in-8°.

MEYER (PHILIPPE-JACQUES), harpiste distingué, naquit à Strashourg en 1757. Destiné à l'état ecclésiastique dans la religion protestante, il étudia la théologie dans sa jeunesse, mais les leçons de musique qu'il reçut de l'organiste avaient pour lui plus d'attrait que les cours de l'université. A vingt ans il trouva par hasard une vieille harpe allemande sans pédale, et se livra à l'étude de cet instrument avec tant de persévérance, qu'il parvint bientôt à un degré d'habileté peu commun à cette époque. Ses succès comme virtuose le décidèrent à quitter ses études théologiques pour ne s'occuper que de la musique. Il se rendit à Paris. On n'y connaissait point alors la harpe à pédales; les trois premières furent indiquées à un facteur par Meyer, qui s'en servit pour jouer dans les tons de *fa*, d'*ut* et de *sol*, les seuls qui fussent en usage pour la harpe. Après avoir publié sa Méthode pour cet instrument et quelques sonates, Meyer retourna à Strashbourg, où il se maria, puis revint à Paris; mais pendant son absence, de nouveaux harpistes plus habiles que lui s'étaient fixés dans cette ville; il comprit que la lutte ne lui serait pas avantageuse, et il partit pour Londres, en 1780. Les succès qu'il y obtint l'engagèrent à s'y établir avec sa famille, et il s'y fixa définitivement quatre ans après. Depuis lors il s'est livré à

l'enseignement et à la composition. Il est mort en 1819, à l'âge de quatre-vingt-deux ans, laissant deux fils harpistes et professeurs de cet instrument comme lui. On connaît de cet artiste : 1^o *Méthode sur la vraie manière de jouer de la harpe, avec les règles pour l'accorder*, Paris, Janet et Cotele. 2^o Sonates pour la harpe, op. 1, 2, 3, Paris, Bailleux; Londres, Broderip. 3^o Deux grandes sonates pour harpe et violon, *ibid.* 4^o Six fugues pour harpe seule, *ibid.* 5^o Six canzonettes avec accompagnement pour la petite harpe, Londres.

MEYER (P.), fils du précédent, né à Strashbourg, fut d'abord élève de son père, puis reçut des leçons de M^{me} Krumpholz. Depuis longtemps il est établi à Londres comme professeur. Il a publié des airs variés pour la harpe, Londres, Clementi.

MEYER (FRÉDÉRIC-CHARLES), second fils de Philippe-Jacques, est aussi professeur de harpe à Londres. Il a publié : 1^o Trois œuvres de sonates pour la harpe, Londres, Clementi. 2^o Deux divertissemens *idem, ibid.* 3^o Introduction et solo *idem, ibid.* 4^o Fantaisie *idem, ibid.*

MEYER (JEAN-HENRI-CHRÉTIEN), lieutenant au régiment hanovrien de Saxe-Gotha, né à Hanovre le 18 mai 1741, mourut à Göttingue le 16 novembre 1785. Il a publié des *Lettres sur la Russie* (Göttingue, 1779, 2 vol. in-8°) où l'on trouve des renseignemens sur la situation de la musique dans ce pays.

MEYER (CHARLES-HENRI), chef du corps de musique des Montagnes, à Clausthal, est né à Nordhausen dans la Thuringe, en 1772. Élève de Willing, célèbre tromboniste et virtuose sur divers instrumens, il fit plusieurs voyages artistiques, puis fut quelque temps attaché au corps de musique de la ville de Nordhausen. En 1809 il obtint la place de chef de musique du corps des Montagnes pour lequel il a composé beaucoup de musique de différens genres. Dans les dernières années de l'exercice de son emploi, il a été atteint

d'une surdité complète qui l'a obligé à solliciter sa retraite; elle lui a été accordée avec une pension, en 1850. Les principaux ouvrages de cet artiste sont : 1^o Fantaisie concertante pour flûte, clarinette, cor, basson et orchestre, op. 20, Leipsick, Hofmeister. 2^o Journal d'harmonie, op. 15, liv. 1 et 2, *ibid.* 3^o Plusieurs autres recueils d'harmonie, Leipsick, Peters. 4^o Environ vingt recueils de danses pour l'orchestre. 5^o Beaucoup de concertinos et morceaux détachés pour clarinette, cor ou trombone. 6^o Des fantaisies, airs variés, etc., pour piano.

MEYER DE KNOW (CHARLES-ANDRÉ), facteur d'instrumens, naquit à Schnellfurthel, dans la haute Lusace, le 30 octobre 1744. En 1759 il alla à Leipsick pour y suivre les cours de l'université, et après y avoir passé trois années il revint chez son père en 1762. Deux ans après il s'établit à Rothenbourg où il cultiva les sciences et la musique. En 1785, il vendit ses biens et alla se fixer à Gœrlitz, où il se livra entièrement à la facture des instrumens, particulièrement des harpes éoliennes et des harmonicas. Ses recherches le conduisirent à faire, en 1794, un piano à archet dont on trouve la description dans la feuille mensuelle de la Lusace (1795), avec une figure de l'instrument. Deux ans après, Meyer inventa un nouvel instrument du genre de l'Euphone de Chladni, auquel il donna le nom d'*Harmonikon*. Il est mort à Gœrlitz le 14 janvier 1797.

MEYERBEER (GIACOMO), compositeur dramatique, chef d'une école nouvelle qui sera caractérisée tout à l'heure, est né à Berlin en 1794, d'une famille riche et honorable, où les arts et les sciences ont été cultivés avec succès. Guillaume, second frère de Meyerbeer, est compté parmi les bons astronomes de l'Allemagne, et s'est fait connaître au monde savant par

une carte de la lune, qui a obtenu le prix d'astronomie à l'Académie des sciences de Berlin. Michel, autre frère du célèbre musicien, mort à la fleur de l'âge, était considéré comme un des jeunes poètes allemands dont l'avenir offrait le plus d'espérance. Sa tragédie du *Paria* a obtenu partout de vifs applaudissemens.

Dès l'âge de quatre ans l'intelligence musicale de Meyerbeer se manifestait par des signes non équivoques; saisissant déjà les mélodies des orgues ambulantes, il les transportait sur le piano, et les accompagnait harmoniquement de la main gauche. Étonné de voir de si heureuses dispositions dans un enfant de cet âge, son père résolut de ne rien négliger pour les développer, et commença son éducation musicale en le confiant aux soins de Lauska, excellent pianiste, élève de Clémenti, qui, aux principes rationnels de mécanisme puisés dans l'école de ce maître, unissait le rare talent de bien enseigner. Le jeune Meyerbeer fit de si rapides progrès dans ses études, qu'à l'âge de six ans il brillait déjà dans les concerts d'amateurs qui se donnaient à Berlin. A neuf, il était compté parmi les meilleurs pianistes de cette ville. La *Gazette musicale* de Leipsick, rendant compte, dans sa sixième année, de deux concerts donnés au théâtre, et dans lesquels Meyerbeer s'était fait entendre le 17 novembre 1805 et le 2 janvier 1804, dit qu'il y avait fait preuve d'une habileté et d'une élégance de style fort remarquables. L'abbé Vogler, organiste et théoricien alors fort renommé en Allemagne, l'entendit à cette époque; frappé de l'originalité qu'il remarquait dans les improvisations de l'enfant, il prédit qu'il serait un jour un grand musicien. Plus tard, Clémenti visita Berlin, et l'exécution de Meyerbeer lui inspira tant d'intérêt, que, malgré son aversion plus prononcée chaque jour pour l'en-

* La huitième édition du *Dictionnaire de la Conversation*, de Leipsick, fixe la date de la naissance de

Meyerbeer en 1791; c'est une erreur qui a été copiée dans la plupart des dictionnaires historiques.

seignement, il lui donna des leçons pendant toute la durée de son séjour dans la capitale de la Prusse.

Bien qu'à peine âgé de dix ans, et quoiqu'il n'eût jamais reçu de leçons d'harmonie, Meyerbeer avait déjà composé beaucoup de morceaux de piano et de chant, sans autre guide que son instinct. Des amis éclairés y reconnurent le germe d'un beau talent, et décidèrent ses parens à lui donner un maître de composition. Celui qu'on choisit fut Bernard-Anselme Weber, élève de Vogler, et chef d'orchestre de l'Opéra de Berlin. Admirateur enthousiaste de Gluck, passionné pour la belle déclamation musicale de ce grand artiste, homme d'expérience pour tout ce qui concernait le style dramatique, Weber pouvait donner d'utiles conseils à son élève pour la coupe des morceaux, l'instrumentation, enfin pour les applications esthétiques de l'art d'écrire; mais faible harmoniste, et manquant d'instruction dans la didactique des divers genres de contrepoints et de la fugue, il lui était impossible de le guider avec sûreté dans ces études difficiles, et celui-ci erra quelque temps à l'aventure dans ses efforts pour s'instruire. Un jour Meyerbeer porta une fugue à son maître; émerveillé de ce morceau, Weber le proclama un chef-d'œuvre, et s'empressa de l'envoyer à l'abbé Vogler, afin de lui prouver qu'il savait aussi former de savans élèves. La réponse se fit longtemps attendre; enfin arriva un volumineux paquet qui fut ouvert avec empressement. O surprise douloureuse! au lieu des éloges qu'on espérait, on y trouva une sorte de traité pratique de la fugue, écrit de la main de Vogler, et divisé en trois parties. Dans la première, les règles pour la formation de ce genre de morceaux de musique étaient exposées d'une manière succincte. La se-

conde, intitulée *La fugue de l'élève*, contenait celle de Meyerbeer, analysée dans toutes ses parties; le résultat de l'examen prouvait qu'elle n'était pas bonne. La troisième partie, qui avait pour titre *La fugue du maître*, était celle que Vogler avait écrite sur le thème et les contre-sujets de Meyerbeer. Elle était aussi analysée de mesure en mesure, et le maître y rendait compte des motifs qui lui avaient fait adopter telle forme, et non telle autre¹.

Weber resta confondu; mais pour Meyerbeer, la critique de Vogler fut un trait de lumière. Après la lecture des deux analyses comparatives, un bandeau lui tomba des yeux. Tout ce qui, dans l'enseignement de Weber, lui avait paru obscur, inintelligible, se présenta à lui clair et presque facile. Plein d'enthousiasme, il se mit à écrire une fugue à huit parties basées sur les principes de l'abbé Vogler, et la lui envoya directement. Ce nouvel essai ne fut plus accueilli de la même manière par le maître. « Il y a pour vous un bel « avenir dans l'art, écrivit-il à Meyerbeer. « Venez près de moi; rendez-vous à Darm-
« stadt, je vous y recevrai comme un fils, « et je vous ferai puiser à la source des « connaissances musicales. »

Après une invitation si formelle et si flatteuse, le jeune musicien n'eut plus de repos qu'il n'eût obtenu de ses parens la permission d'en profiter; enfin il fut au comble de ses vœux. Il avait quinze ans lorsqu'il devint élève de l'abbé Vogler. Ce maître, qui jouissait alors de la réputation du plus profond musicien de l'Allemagne, avait fondé une école de composition où s'étaient autrefois formés de savans artistes, tels que Winter, Ritter, Knecht, etc. On y remarquait alors Charles-Marie de Weber, qui depuis s'est illustré par les opéras du *Freyshutz* et d'*Obéron*,

¹ Ce travail a été imprimé après la mort de Vogler, sous ce titre : *System für den Fingebau, als Einleitung zur harmonischen Gesang-Verbindungs Lehre* (Offenbach, André, in-8°) de 75 pages de texte avec

35 pages de musique; malheureusement l'analyse de Vogler manque souvent de justesse, et sa propre fugue n'est pas trop bonne.

et M. Gansbacher, aujourd'hui maître de chapelle de l'église Saint-Étienne de Vienne.

Incessamment occupés d'études sérieuses, les élèves de Vogler avaient chez lui une vie tout artistique et scientifique. Après sa messe, que Weber était obligé de servir parce qu'il était catholique, le maître rassemblait ses élèves et leur donnait une leçon orale de contre-point, puis les occupait de la composition de quelques morceaux de musique d'église sur un thème donné, et terminait la journée par l'analyse de ce que chacun d'eux avait écrit. Quelquefois aussi Vogler allait avec Meyerbeer à la cathédrale, où il y avait deux orgues. Là ils improvisaient ensemble sur les deux instrumens, chacun prenant à son tour le sujet de fugue donné, et le développant. C'est ainsi que se fit pendant deux années l'éducation technique de l'auteur de *Robert le Diable*. Au bout de ce temps, Vogler ferma son école et se mit en route avec ses élèves pour visiter les principales villes de l'Allemagne, prenant dans ce qu'ils entendaient ensemble des sujets d'entretiens et de leçons. Avant de quitter Darmstadt, Meyerbeer, alors âgé de dix-sept ans, fut nommé compositeur de la cour. Le grand-duc lui accorda cette distinction après avoir entendu un oratorio (*Dieu et la Nature*) que le jeune artiste venait d'achever. Cet ouvrage n'était pas le seul qu'il eût écrit dans l'école de Vogler, car il avait aussi composé beaucoup de musique religieuse qu'il n'a pas fait connaître jusqu'à ce jour.

Le temps de l'activité artistique était arrivé pour lui. A dix-huit ans il fit représenter à Munich son premier ouvrage dramatique, intitulé *La Fille de Jephthé*. Le sujet, développé en 3 actes, était plutôt un oratorio qu'un opéra. Encore tout saturé de formes scolastiques, Meyerbeer avait mis peu de charme mélodique dans cette composition : elle ne réussit pas. Jusqu'alors il avait obtenu de brillans succès comme pianiste et comme impro-

visateur ; il résolut de se rendre à Vienne, la ville des pianistes, et de s'y faire entendre. Le soir même où il arriva, il eut occasion d'entendre Hummel, alors dans tout l'éclat de son talent. Ce talent n'avait ni le caractère majestueux, ni le brillant et la nouveauté des traits qui se faisaient remarquer dans l'exécution de Clémenti, et qui se reproduisaient avec plus de jeunesse et de verve dans le jeu de Meyerbeer ; mais c'était une émanation pure, claire, et d'un charme inexprimable. Le jeune artiste comprit tout d'abord l'avantage qu'avait sur lui l'école viennoise sous ces rapports, et, ne voulant pas être vaincu, il prit la résolution de ne se produire en public qu'après qu'il aurait réuni à ses qualités propres celles de ses rivaux. Pour atteindre le but qu'il se proposait, il s'enferma pendant dix mois, se livrant à de continuelles études sur l'art de lier le jeu harmoniquement, et faisant subir à son doigter les modifications nécessaires à cet objet. Après ces efforts, dont une conscience dévouée d'artiste était seule capable, Meyerbeer débuta dans le monde et produisit une impression si vive, que le souvenir ne s'en est pas encore effacé. Moscheles, qui l'entendit alors, m'a dit plusieurs fois que si Meyerbeer s'était alors posé comme virtuose dans le monde musical, peu de pianistes auraient pu lutter avec lui ; mais déjà d'autres vues occupaient son esprit. C'est ici le lieu de mentionner une idée bizarre qui tourmenta sa jeune tête à cette époque (1813). Frappé du succès que l'originalité de ses idées et la nouveauté de ses traits avaient obtenu, il se persuada que tous les pianistes voulaient s'en emparer, et, pour échapper à ce danger imaginaire, il se décida à retarder de quelques années la publication de sa musique de piano. Bientôt après, préoccupé de ses travaux pour le théâtre, il cessa de se faire entendre, et même de jouer du piano pour lui-même ; en sorte qu'il finit par oublier la plus grande partie de sa musique instrumentale, dont il n'avait

rien écrit, et que cette musique est perdue pour l'art.

L'éclat qu'avaient eu les succès de Meyerbeer comme pianiste à Vienne, fut cause qu'on lui confia, à l'âge de dix-neuf ans, la composition d'un opéra-comique pour le théâtre de la cour, intitulé *Alcimeleck ou les deux Califes*. La musique italienne était seule en faveur alors près de M. de Metternich et des grands seigneurs auxquels il donnait le ton ; or la musique d'*Alcimeleck* était écrite dans un style absolument différent, et dans un système assez semblable à celui de *la Fille de Jephthé* : elle fut accueillie avec beaucoup de froideur, et le résultat de la représentation dut être considéré comme une chute. Salieri, qui avait pour le jeune musicien une tendre affection, le consola de cet échec en lui donnant l'assurance que malgré la coupe vicieuse de ses chants, il ne manquait pas d'heureuses dispositions pour la mélodie, mais qu'il n'avait pas assez étudié le mécanisme de la voix humaine, et qu'il écrivait mal pour les chanteurs. Il lui conseilla d'aller en Italie s'instruire dans l'art de composer pour les voix, et lui prédit des succès quand il aurait appris cet art.

Jusque-là la musique italienne avait eu peu d'attrait pour Meyerbeer. Il faut avouer que la plupart des opéras de Nicolini, de Farinelli, de Pavesi et de quelques autres, qu'on jouait alors aux théâtres de Munich et de Vienne, étaient peu faits pour plaire à une oreille nourrie d'harmonie allemande. Le jeune artiste ne comprenait donc pas bien la portée des conseils de Salieri ; cependant, plein de confiance en ses lumières, il partit pour Venise, où il arriva dans la nouveauté du succès de *Tancredi*, délicieuse production de la première manière de Rossini. Cette musique le transporta d'admiration ; et le style italien, qui lui inspirait auparavant une invincible répugnance, devint l'objet de sa prédilection. Dès ce moment il fit subir à sa manière une complète transforma-

tion, et après plusieurs années d'études sur l'art de donner de l'élégance et de la facilité aux formes mélodiques, sans nuire au sentiment d'une harmonie riche d'effet, il fit représenter à Padoue, en 1818, *Romilda e Costanza*, opéra semi-seria écrit pour Mme Pisaroni. Les Padouans firent un brillant accueil à cet ouvrage, non-seulement à cause du mérite de la musique et du talent de la cantatrice, mais aussi parce que Meyerbeer était considéré par eux comme un rejeton de leur école de musique, étant élève de Vogler, qui l'avait été du P. Valotti, maître de chapelle du Saint. *Romilda e Costanza* fut suivi, en 1819, de la *Semiramide riconosciuta*, écrite à Turin pour l'excellente actrice Caroline Bassi, et, en 1820, d'*Emma di Resburgo*, représentée à Venise avec un succès d'enthousiasme, dans la même saison où Rossini y avait donné *Eduardo e Christina*. De ce moment, le nom de Meyerbeer retentit avec honneur dans toute l'Italie. *Emma* fut jouée sur les principaux théâtres ; on traduisit cet ouvrage en allemand, et partout il fut accueilli comme une des bonnes productions de l'école moderne.

Cependant les avis ne furent pas unanimes dans la patrie de Meyerbeer sur le changement qui s'était opéré dans sa manière. Une sorte de dépit de ce qu'il avait délaissé l'école où il avait été élevé, pour une école étrangère, se manifestait quelquefois dans les journaux par des paroles amères. Cette disposition s'augmenta à chaque nouveau succès de l'auteur d'*Emma*. Charles-Marie de Weber partagea ces préventions, et peut-être agirent-elles sur lui plus que sur tout autre. Il ne pouvait guère en être autrement. Weber, homme d'un rare talent, mais d'un talent qui puisait sa force principale dans une conception absolue de l'art, était peut-être le moins disposé qu'il y eût au monde à l'éclectisme qui fait admettre comme également bons des systèmes absolument opposés dont l'objet est différent. Les vues

élevées qui conduisent à l'éclectisme sont d'ailleurs une des plus rares qualités de l'esprit humain. J'ai vu presque toujours les plus beaux génies de production dans les arts se convertir en esprits étroits lorsqu'il fallait juger des productions d'une école différente. Ne nous étonnons donc pas de voir Weber condamner la direction que Meyerbeer avait prise lorsqu'il s'éloigna de l'école où lui-même avait persévéré. Il ne comprenait pas la musique italienne; on peut même dire qu'elle lui était antipathique. C'était donc une opposition de conviction qu'il faisait à la direction que Meyerbeer avait donnée à son talent, et c'est en quelque sorte pour protester contre les succès que son ancien ami obtenait par elle qu'il fit représenter à Dresde, avec beaucoup de soin, l'opéra des *Deux Califes*, si froidement accueilli par les habitans de Vienne. Au reste, son amitié pour Meyerbeer ne se démentit jamais. On le voit heureux d'une visite qu'il en reçut, dans ces passages d'une lettre qu'il écrivait à M. Godefroid Weber, leur ami commun. « Vendredi dernier, dit-il, j'ai « eu la grande joie d'avoir Meyerbeer tout « un jour chez moi : les oreilles doivent « t'avoir tinté ! C'était vraiment un jour « fortuné, une réminiscence de cet excel-
« lent temps de Mannheim... Nous ne nous « sommes séparés que tard dans la nuit. « Meyerbeer va à Trieste pour mettre en « scène son *Crociato*. Il reviendra avant « un an à Berlin, où il écrira peut-être un « opéra allemand. Dieu le veuille ! Je lui « ai fait maint appel à la conscience. »

Weber n'a point assez vécu pour voir réaliser ses vœux : huit ans plus tard, il eût été complètement heureux. Quoiqu'il eût déjà écrit de belles choses, Meyerbeer était encore, en 1824, à la recherche de son individualité; circonstance dont il y a plus d'un exemple dans l'histoire de quelques grands artistes, particulièrement dans celle de Gluck. Comme il était arrivé à cet homme illustre, un éclair est venu tout à coup l'illuminer; et, comme lui,

c'est à la scène française qu'il a trouvé l'aliment de son génie. Quoiqu'il désapprouvât la route qu'il avait prise, Weber connaissait bien la portée du talent de Meyerbeer, car lorsqu'il mourut, il témoigna le désir que ce fût lui qui terminât son opéra-comique des *Pinto*, qu'il laissait inachevé.

En 1821, Meyerbeer avait écrit dans le style italien un opéra intitulé *La Porte de Brandebourg*, pour Berlin, sa patrie; mais des circonstances qui n'ont jamais été bien connues en empêchèrent la représentation. Déjà le compositeur était occupé d'un autre ouvrage pour le théâtre de la *Scala* à Milan. Le succès d'*Emma di Resburgo* lui avait ouvert l'accès des scènes principales de l'Italie, parmi lesquelles la *Scala* est au premier rang. En 1822, *Margherita d'Anjou* y fut représentée, et malgré les préventions qu'un étranger inspire toujours à des Italiens, l'ouvrage fut applaudi avec chaleur. Une traduction française de cet opéra a été faite pour le théâtre de l'Odéon, et a été jouée avec succès sur tous les théâtres de France et de Belgique. A *Marguerite* succéda (en 1825) *L'Esule di Granata*, dont les principaux rôles avaient été composés pour Lablache et pour M^{me} Pisaroni. Déjà le nom de Meyerbeer retentissait avec honneur dans toute l'Italie; l'envie était éveillée; elle essaya de faire expier à l'auteur d'*Emma* et de *Marguerite* les applaudissemens qui l'avaient accueilli. *L'Esule* fut appris et mis en scène avec tant de lenteur, qu'il ne fut joué qu'aux derniers jours de la saison du carnaval; et la même influence qui avait retardé l'apparition de l'ouvrage en prépara la chute par mille ressorts cachés. Tout semblait en effet la présager. Le premier acte échoua, et le second paraissait destiné au même sort, quand un duo chanté par Lablache et la Pisaroni enleva tout l'auditoire. Aux représentations suivantes le triomphe fut complet. La saison terminée, Meyerbeer se rendit à Rome pour y

écrire *Almanzor*, opéra en deux actes ; mais après la répétition générale, M^{me} Caroline Bassi, chargée du rôle principal, tomba malade, et l'ouvrage, dont elle garda la partition, ne fut point joué. Après un voyage en Allemagne, Meyerbeer retourna en Italie pour y faire jouer son *Crociato*, non à Trieste, comme le croyait Weber, mais à Venise, où cet opéra fut représenté le 26 décembre 1825. Les principaux rôles avaient été écrits pour Veluti, Lablache et M^{me} Méric-Lalande, alors dans tout l'éclat de son talent. L'exécution fut bonne, et le succès surpassa l'attente du compositeur, qui fut appelé plusieurs fois et couronné sur la scène. Toutes les grandes villes de l'Italie accueillirent avec la même faveur le *Crociato*, et l'on ne peut douter que si Meyerbeer eût fait succéder quelques opéras à celui-là, il ne se fût placé à la tête des musiciens qui écrivaient alors au delà des Alpes. Mais déjà d'autres projets occupaient son esprit.

Si l'on examine avec attention la partition du *Crociato*, on y découvre les signes certains d'une réaction dans la manière du compositeur, et de la tentative d'une fusion de son école primitive avec le style italien qu'il avait ensuite adopté. Le caractère individuel du talent de Meyerbeer commençait à se formuler, et son heureux instinct pour l'expression des situations puissamment dramatiques se faisait apercevoir. Pour se développer, cet instinct n'avait plus besoin que de l'étude de la scène française : une circonstance favorable se présenta dans l'invitation que Meyerbeer reçut de la part de M. Larochefoucauld pour qu'il dirigeât à Paris la mise en scène de son *Crociato* ; car ce fut à Paris même que s'acheva la transformation des idées de l'artiste.

Le *Crociato* n'eut point à Paris le succès d'enthousiasme qu'il avait obtenu à Venise, à Rome, à Milan, à Turin. Les circonstances ne le favorisaient pas. A Paris, on ne partage guère de couronnes ;

elles tombent toutes sur la même tête. En 1826, les habitués du Théâtre-Italien n'admettaient pas qu'il y eût d'autre compositeur possible que Rossini, ni d'autre musique que ses ouvrages. Trop sérieuse pour la plupart des spectateurs, la musique du *Crociato* ne fut appréciée à sa juste valeur que par un petit nombre de connaisseurs qui firent avec impartialité la part des beautés et celle des défauts. Personne même, il le faut avouer, ne devina la portée de l'auteur de cet ouvrage, et n'aperçut le génie qui devait enfanter *Robert le Diable* et *Les Huguenots* dans le musicien qui avait écrit le *Crociato*. Ceux qui estimaient le plus cette production, la considéraient comme le degré le plus haut du talent du compositeur ; en quelque sorte comme son dernier mot. Le silence que Meyerbeer garda pendant quelques années sembla justifier leur jugement et leurs préventions. Son mariage et la perte douloureuse de deux enfants avaient suspendu ses travaux : il les reprit enfin en 1828 ; mais lorsqu'il ressaisit la plume, sa nouvelle route était tracée ; son génie, mûri par plusieurs années de méditations, s'était complètement transformé, et son talent avait pris sa couleur propre. Tout le monde sait aujourd'hui quels ont été les résultats de ces modifications si radicales.

L'entier achèvement de *Robert le Diable*, retardé par de fréquents voyages, fut complet vers le mois de juillet 1830, et cette partition, écrite pour le Grand-Opéra de Paris, fut déposée par Meyerbeer à l'administration vers le même temps. Mais la révolution qui venait de s'achever en avait fait naître jusque dans les coulisses des théâtres. A la direction royale du Grand-Opéra succéda bientôt une entreprise particulière qui, dans les clauses et conditions de son contrat, n'admit l'obligation de faire jouer l'ouvrage de Meyerbeer que comme une charge onéreuse. Ce ne fut qu'au mois de novembre 1831 que cet opéra fut représenté : de ce moment date la fortune de l'Académie royale

de musique. Les dernières répétitions générales offrent une des circonstances les plus remarquables de l'histoire de l'art. Une multitude de ces joueurs de profession, sans connaissances requises, qui abondent à Paris plus qu'en aucun autre lieu, s'y trouvaient et immolaient l'œuvre du musicien le plus gaiement du monde. C'était à qui dirait le mot le plus plaisant, ou ferait l'raison funèbre la plus spirituelle. Au résumé, la pièce ne devait pas avoir dix représentations. L'entrepreneur, dont l'oreille avait été frappée de ces sinistres présages, aperçut dans la salle l'auteur de cette notice, et alla lui confier ses chagrins : « Soyez sans inquiétude, lui dit celui-ci : j'ai bien écouté, et je suis certain de ne pas me tromper. Il y a là-dedans beaucoup plus de grandes qualités que d'imperfections. La scène est saisie; l'expression, puis-sante; l'impression sera vive et profonde. Cela ira aux nues, et sera le tour du monde. »

L'événement a prouvé que ce jugement était le vrai; jamais succès d'œuvre d'art ne fut plus populaire, plus universel. Les critiques de mauvaise humeur ont essayé d'abord de combattre l'opinion publique; mais enfin il a bien fallu céder, car on ne résiste point au monde entier. *Robert le Diable* n'a pas seulement fait la fortune de l'entrepreneur de l'Opéra, il a sauvé de plus d'une banqueroute les directeurs de théâtres de province. Cent soixante représentations de *Robert le Diable*, avec des recettes de 9 à 10 mille francs, n'ont point fatigué l'attention publique. Traduit en allemand, en anglais, en italien, en hollandais, en russe, en polonais, en danois, cet opéra a été joué dans les plus grandes et dans les plus petites villes; partout il a excité le même enthousiasme. Son succès n'a pas été limité à l'Europe seule : à la Nouvelle-Orléans, *Robert* a été joué pendant plusieurs mois sur les deux théâtres anglais et français. La Havane, Mexico, Alger, ont aussi voulu l'en-

tendre, et l'ont salué par d'unanimes applaudissemens.

Un homme nouveau s'est révélé dans cet ouvrage. Ce n'est plus le Meyerbeer de l'Allemagne, élève raide et guindé de Vogler; ce n'est plus celui de l'Italie, se jetant violemment hors de ses habitudes d'école pour apprendre, par imitation de Rossini, l'art de faire chanter les voix et de colorer les effets de son instrumentation; ce n'est pas même la fusion de ces deux manières pour arriver à des effets variés; c'est une création tout entière, où il ne reste de l'artiste à ses premières époques que l'expérience acquise dans ses travaux. Six années de repos, ou plutôt d'études; six années de méditation, d'observation et d'analyse, ont enfin coordonné en un tout complet, original et puissant, ce que la nature a mis de sentimens énergiques dans son âme, ce que l'audace donne de nouveauté aux idées, ce que la philosophie de l'art prête d'élévation au style, ce qu'un mécanisme exercé procure à l'artiste de sûreté dans les effets qu'il veut produire.

Mais, a-t-on dit, lorsque Meyerbeer n'a pas de situation forte à exprimer, lorsqu'il veut chanter d'une manière simple et facile, ses mélodies deviennent vulgaires, triviales même; mais, en cherchant l'original, il tombe parfois dans le maniéré; mais il n'arrive à ses grands effets d'expression dramatique que par des oppositions où l'intérêt musical est languissant, etc., etc.

Accordât-on la justesse de ces observations critiques; en ajoutât-on même d'autres, qui ont échappé aux antagonistes du compositeur, qu'aurait-on prouvé contre la réalité de ses succès? Ces succès ont été obtenus par des émotions différentes de celles qui avaient été produites auparavant. Ces émotions, c'est par des moyens qui sont à lui, par une manière qui est la sienne, que Meyerbeer les a fait naître. Aux formes que l'art possédait, il a ajouté des formes nouvelles. De l'ensemble de

ces formes et de ces moyens est résulté ce style particulier que les ignorans, comme les adeptes, reconnaissent pour le style de Meyerbeer. Cela suffit pour que le nom de l'artiste soit placé parmi ceux qui font époque dans l'histoire de l'art, et qui survivent à ses transformations. L'immense majorité des suffrages publics a sanctionné cette appréciation du talent de Meyerbeer. A côté de ces suffrages il y a sans doute des dissidences, et il doit y en avoir. Par cela même que beaucoup de gens aiment la musique de ce maître, il doit y en avoir qui ne l'aiment pas. Les circonstances où l'on se trouve, l'organisation physique et morale des individus, l'éducation, et, ce qui est plus triste, les intérêts divers, doivent dicter des jugemens très-différens sur les œuvres d'art; mais ces jugemens n'ont de valeur qu'à l'égard de ceux qui les portent. Si chacun est libre dans ses impressions, personne ne peut les offrir comme la mesure des impressions d'autrui. Il n'y a de vérité inattaquable que par les faits. Lors donc que l'admiration et l'enthousiasme des amis de Meyerbeer et les dédains de ses adversaires seront également tombés dans l'oubli, les œuvres et le nom de l'artiste resteront dans l'histoire de la musique par les considérations qui viennent d'être présentées.

Après l'éclatant succès de *Robert le Diable*, l'administration de l'Opéra avait compris que les productions de Meyerbeer exerceraient à l'avenir une heureuse influence sur son entreprise; elle ne négligea rien pour le déterminer à écrire un nouvel ouvrage, et le livret des *Huguenots* lui fut confié pour qu'il en composât la musique: mais afin d'avoir la certitude que le compositeur ne mettrait point trop de lenteur dans son travail, un dédit de trente mille francs fut stipulé pour le cas où la partition ne serait point livrée dans un délai déterminé. Pendant que Meyerbeer était occupé à l'écrire, la santé de sa femme, sérieusement altérée par une ma-

ladie de poitrine, l'obligea à aller fixer momentanément son séjour en Italie, d'après l'avis des médecins. Dans cette situation, il demanda qu'on retardât de six mois la mise en répétition de son ouvrage; mais cette juste demande fut refusée: Meyerbeer retira sa partition, paya le dédit, et partit. Mais bientôt l'entrepreneur sentit le besoin de donner les *Huguenots* pour empêcher le public de s'éloigner de son spectacle; il rendit le dédit, et le nouvel opéra de Meyerbeer fut représenté au mois de mars 1836.

Les dispositions du poème des *Huguenots* n'ont point d'analogie avec celles de *Robert le Diable*; l'action s'y lie avec lenteur, et l'intérêt ne commence à se développer que vers la moitié du troisième acte. Jusque-là, c'est de l'opéra de demi-caractère, où le musicien seul a dû soutenir l'attention dans des scènes vides d'action. On ne pouvait triompher de ces difficultés que par les efforts d'un talent supérieur. Au premier abord, ni le public, ni la plupart des critiques ne comprirent le mérite que Meyerbeer y avait déployé, et quoiqu'on avouât que le duo de *Valentine* et de *Marcel*, au troisième acte, tout le quatrième et une partie du cinquième, eussent des beautés du premier ordre; quoiqu'on déclarât qu'on ne connaissait rien d'aussi profondément pathétique que la dernière scène du quatrième acte, il fut convenu que la partition des *Huguenots* était inférieure à celle de *Robert*. Plus tard, les gens désintéressés ont abjuré leur erreur, et pour eux l'intérêt de l'ouvrage s'est accru après quatre-vingts représentations. Mais un parti, qui a des intérêts contraires, a exercé la rigueur de sa critique, après deux ans de succès, avec plus de chaleur que dans la nouveauté. De tout cela il ne restera, dans quelques années, que la partition des *Huguenots*, avec les quelques défauts et les immenses beautés inhérentes au génie du maître et à sa manière; partition non inférieure à celle de *Robert le Diable*, mais écrite

dans des conditions différentes. Si Meyerbeer conserve dans ses ouvrages futurs la même force de conception, nul doute que l'opposition ne s'affaiblisse, fatiguée qu'elle sera par le succès.

Au moment où cette notice est rédigée, l'artiste s'occupe de la composition d'un nouvel opéra, et travaille en même temps à un oratorio qu'il destine à la société des concerts du Conservatoire de Paris. Outre les ouvrages dramatiques qu'on connaît de lui, Meyerbeer a composé beaucoup de musique d'église, entre autres un *Stabat*, un *Miserere*, un *Te Deum*, douze psaumes à deux chœurs, huit cantiques de Klopstock à quatre voix, sans accompagnement, l'oratorio *Dieu et la Nature*, plusieurs cantates, au nombre desquelles il faut placer le chant de fête composé pour l'inauguration de la statue de Gutenberg, à Mayence, un dithyrambe à Dieu, enfin un très-grand nombre de mélodies allemandes, italiennes et françaises. Parmi ces dernières, gravées à Paris, on distingue le *Ranz des vaches d'Appenzell*, le *Fœu pendant l'orage*, le *Moine*, *Rachel et Nephtali*, etc. Le génie profondément dramatique de l'auteur de *Robert le Diable* et des *Huguenots* a imprimé à la plupart de ces productions le cachet de son originalité.

Meyerbeer est maître de chapelle du roi de Prusse, membre de l'Académie des Beaux-Arts de Berlin, associé étranger de l'Institut de France, officier de la Légion d'honneur, chevalier de l'ordre belge de Léopold et de celui de la croix du Sud; honneurs qui n'ajoutent rien à la renommée dont il jouit dans l'Europe artistique, mais qui sont un témoignage de la considération qui s'attache à sa personne.

MEYSENBERG (...), fils d'un facteur de pianos de Paris, né en 1785, entra comme élève au Conservatoire de Paris en 1799, reçut des leçons de M. Adam pour le piano et obtint le premier prix de cet instrument en 1805, puis il étudia la composition sous la direction de Méhul.

Après s'être livré à l'enseignement pendant quelques années, il établit une maison pour le commerce de la musique; mais il mourut peu de temps après (vers 1828). On a de cet artiste : 1^o Rondeau militaire pour piano et flûte, Paris, Langlois. 2^o Trois sonates pour piano seul, Paris, Louis. 3^o Concerto pour piano, op. 5, *ibid.* 4^o Grande sonate pour piano et violon, *ibid.* 5^o Rondeau pastoral, op. 5, Paris, Richault. 6^o Douze morceaux faciles et brillants, op. 6, *ibid.* 7^o Quadrilles et valse tirés du Solitaire, Paris, Langlois. 8^o Nouvelle méthode de piano, *ibid.*

MEZGER (FRANÇOIS), pianiste allemand, s'établit à Paris vers 1785. On voit par l'épître dédicatoire de son œuvre 4^e de sonates, à la duchesse d'Aumont, qu'il était né à Pforzheim, et que la protection de cette dame le fixa en France. Il vivait encore à Paris en 1808, mais je crois qu'il est mort peu de temps après. Les compositions de cet artiste ont eu du succès dans leur nouveauté : elles le durent principalement à leur genre facile et mélodique. Ses ouvrages les plus connus sont : 1^o Sonates pour piano et violon. op. 4, 5, 6, 7, 8, 9, 13, 17, 22, au nombre de trente, Paris, chez l'auteur; Offenbach, André. 2^o La Bataille de Fleurus, *idem*, *ibid.* 3^o Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 14, *ibid.* 4^o Sonates faciles pour piano seul, op. 18, *ibid.* 5^o Airs variés, op. 10, 12, 16, *ibid.* 6^o Divertissement pour piano seul, nos 1 à 6, *ibid.* 7^o Pots pourris, nos 1, 2, 3, *ibid.* 8^o Préludes dans tous les tons, *ibid.* 9^o *Le Radeau, ou l'entrevue des empereurs Napoléon et Alexandre*, pièce historique, *ibid.* 10^o Quelques airs variés et morceaux détachés.

MEZIÈRES (EUGÈNE-ÉLÉONORE DE BETHIZI) marquis DE), lieutenant général, mort au mois de juillet 1782, à Longwi, dont il était gouverneur, se distingua par sa bravoure et ses talents militaires à la bataille de Fontenoi et dans les guerres de Hanovre. Sa bienfaisance et ses autres

qualités l'avaient fait l'objet de la vénération des habitants de son gouvernement. Les arts et la littérature occupèrent ses loisirs. Au nombre de ses écrits, on trouve celui qui a pour titre : *Effets de l'air sur le corps humain, considérés dans le son, ou discours sur la nature du chant*, Amsterdam et Paris, 1760, in-12 de 71 pages. Faible écrit qui ne contient que des opinions vagues sur la théorie de la musique ou sur les œuvres des compositeurs français du temps de l'auteur, et dans lequel on ne trouve rien sur les effets de l'air ni sur le chant. Il ne faut pas confondre cet opuscule avec un autre qui a pour titre : *Essai des effets de l'air sur le corps humain*, traduit de l'écrit anglais d'Arbuthnot, par Boyer de Perraudié, Paris, Barrois, 1742, in-12.

MIARI (ANTOINE, comte DE), d'une ancienne famille de Bellune, est né dans cette ville le 12 juin 1787. Son père, amateur de musique zélé, encouragea ses dispositions pour cet art, et lui donna à l'âge de dix ans le Vénitien Muschietti pour maître de piano. Il apprit seul le violon et lorsqu'il eut atteint sa dix-septième année il obtint de son père la permission d'aller étudier à Padoue la composition près du P. Sabbatini. Pendant deux ans il resta sous la direction de ce maître, puis il acheva ses études à Venise avec Ferdinand Bertoni et son élève Valesi. Peu de temps après son retour dans sa ville natale, il y écrivit *Seleno*, opéra dont il fit exécuter avec succès des morceaux à Venise. Encouragé dans ce premier essai par Mayer et Pacchiarotti, il se livra depuis lors avec ardeur à la composition, et écrivit plus de cent soixante ouvrages de tout genre, parmi lesquels on remarque sept opéras intitulés : 1° *La Moglie indiana*. 2° *Il Prigioniero*. 3° *L'Avaro*. 4° *Don Quisiotte*. 5° *La Prova in Amore*. 6° *La Notte Perigliosa*. 7° *Fernando et Adelaide*. Les compositions du comte de Miari pour l'église renferment six messes solennelles, deux messes a ca-

pella, quatre *Requiem*, deux vêpres complètes avec orchestre, six *miserere*, une messe à huit voix réelles, *l'Agonie du Sauveur sur la croix*, oratorio, *Fleurs de mai à la Vierge Marie*, huit répons, une litanie, trois motets, cinq lamentations de Jérémie, le 61^{me} psaume et dix-sept graduels. Ses autres ouvrages consistent en cinq cantates grandes et petites, des airs détachés, deux concertinos pour orchestre complet, trente symphonies, six concertos pour divers instrumens, douze sonates pour le piano, des variations et fantaisies pour le piano, dont quelques-unes ont été publiées à Milan, chez Ricordi et ailleurs, six quatuors pour deux violons, alto et basse, six trios pour les mêmes instrumens, etc. Le comte Miari est membre des sociétés philharmoniques de Bologne, Bergame, Turin, Vérone et Venise. Il réside habituellement dans cette dernière ville, où il a rempli les fonctions de député du royaume Lombardo-Vénitien.

MICHAEL (ROGER), maître de chapelle de l'électeur de Saxe, naquit dans les Pays-Bas vers le milieu du seizième siècle. Après la mort du maître de chapelle George Forster, il fut appelé à Dresde, en 1587, pour lui succéder. Ses ouvrages imprimés sont : 1° *Introitus Dominico-rum dierum ac precipuorum festorum electoratus Saxonici ecclesiis usitatissimorum ad modum motetarum, quinque vocibus expressi*, Leipsick, 1599, in-4°. 2° *Introitus anniversarum, 5 voc.*, ibid., 1604, in-4°.

MICHAEL (ROBIE), fils du précédent, maître de chapelle à Sondershausen, puis chantre et directeur de musique à Leipsick, naquit à Dresde le 15 juin 1592. En 1601 il entra dans la chapelle de l'électeur de Saxe, qui le fit entrer en 1609 à l'école de Schulpforte pour le préparer aux cours de l'université. Quatre ans après, son père le retira de cette école et l'envoya à Wittenberg pour faire un cours de théologie : il s'y fit également

remarquer par son aptitude aux sciences, et par ses connaissances dans la musique. De Wittemberg il alla à Jéna où il passa quelques années. Le 18 septembre 1619 la place de maître de chapelle de l'église de la Trinité, nouvellement construite à Sondershausen, lui fut confiée ; mais à peine arrivé dans cette ville, il vit réduire en cendres cette église avec l'orgue excellent qui s'y trouvait, et une partie de la ville. Ayant perdu sa place par cet événement, il ne trouva de ressources que dans un minime emploi à la chancellerie. En 1651, on l'appela comme maître de chapelle à Leipsick : cette place améliora sa situation et lui fit passer le reste de ses jours à l'abri du besoin : il ne connut plus d'autre mal que la goutte, dont il souffrit beaucoup, et qui le conduisit au tombeau le 26 juin 1657, à l'âge de soixante-cinq ans. Son occupation comme compositeur consista principalement à mettre en musique les textes moraux de la Bible. On a recueilli les morceaux de ce genre qu'il a écrits, en deux volumes qui ont pour titre : *Musikalische-Seelenlust, etc.* (Joie musicale de l'âme, où se trouvent 50 morceaux allemands de concert à plusieurs voix et basse continue), 1^{re} partie, Leipsick, 1655 ; 2^{me} *idem, ibid.*, 1657.

MICHAEL (SAMUEL), de la même famille que les précédens, naquit à Dresde vers la fin du seizième siècle, et fut organiste à l'église Saint-Nicolas, de Leipsick. On a publié de sa composition : 1^o *Psalmodia regia, ou maximes de vingt-cinq psaumes de David*, à 2, 3, 4 et 5 parties, tant pour les voix que pour les instrumens (en allemand), Leipsick, 1632, in-4^o. 2^o Pavanet et gaillardes pour divers instrumens, 1^{re} et 2^e partie, *ibid.*

MICHAELIS (DANIEL), compositeur, né à Eisleben dans la deuxième moitié du dix-septième siècle, a publié un recueil intitulé : *Musicalien von Schœnen wohlriechenden Blumlein, so im Lustgarten des heil. Geistes gewachsen, mit 3 Stimmen* (Musique composée de fleurs odori-

férantes venues dans le parterre du Saint-Esprit, à 3 voix), Rostock, 1616, in-4^o.

MICHAELIS (CHRÉTIEN-FRÉDÉRIC), fils d'un musicien de Leipsick, naquit dans cette ville en 1770. Élevé en 1793 au grade de magister, il ouvrit un cours particulier de philosophie. En 1801 il accepta une place de précepteur chez le chambellan de Rochow, à Plessow, près de Postdam. En 1803 il alla remplir des fonctions semblables à Dresde, puis retourna à Leipsick où il reprit son cours de philosophie, particulièrement sur l'esthétique musicale, à laquelle il s'efforçait de donner le caractère d'une science systématique. Ses dernières années furent troublées par des souffrances aiguës qui développèrent en lui une hypocondrie habituelle. Il est mort à Leipsick le 1^{er} août 1834, à l'âge de soixante-quatre ans. Amateur passionné de musique, il avait étudié le piano et l'harmonie sous la direction de Veidenhammer, de Burgmüller et de Görneck, et Ruhr lui avait donné des leçons de violon. Quelques petites compositions pour le violon, la flûte et la guitare lui sont attribuées dans le Manuel ou catalogue de toute la musique imprimée de Whistling ; mais je crois que c'est par erreur, et que ces morceaux appartiennent à un autre musicien du même nom qui paraît avoir demeuré à Brunswick. C'est surtout comme écrivain sur la musique que Michaelis s'est fait connaître, par une multitude d'écrits, de traductions et d'articles de journaux. A l'époque où il fit ses études, la philosophie de Kant jouissait d'un grand crédit dans les universités d'Allemagne, malgré les adversaires redoutables qu'elle avait rencontrés dans Herder, Mendelssohn, Jacobi et d'autres. Michaelis, adoptant tous les principes de cette philosophie critique, voulut les appliquer à une esthétique spéciale de la musique. Le programme de la première partie de son livre sur l'esprit de la musique se trouve dans ce passage de l'esthétique transcendante qui forme une des divisions de la Critique

de la raison pure de Kant (§ 1) : « La « capacité de recevoir des représentations « par la manière dont les objets nous « affectent s'appelle *sensibilité*. C'est au « moyen de la sensibilité que les objets « nous sont donnés ; elle seule nous four- « nit des intuitions ; mais c'est par l'en- « tendement qu'ils sont conçus, et c'est de « là que nous viennent les concepts. » L'objet de Michaelis était donc de découvrir le principe du concept transcendantal du beau en musique, et de le séparer de l'intuition empirique des divers genres de beautés ; mais cette tâche difficile s'est trouvée au-dessus de ses forces, comme elle l'a été à l'égard de tous ceux qui ont voulu aborder ce sujet. Il est juste cependant de dire qu'il aperçut une erreur de Kant qui, parlant de la musique, dit qu'elle est un jeu régulier des affections de l'âme, et en même temps une langue de pure sensation, sans aucune idée intellectuelle ¹. Dans la première partie de son ouvrage, Michaelis fait voir que le principe du jugement esthétique de la philosophie critique est applicable à la musique comme aux autres arts, et que ce même art serait réduit en quelque sorte au néant, s'il était inabordable à l'analyse, et si l'esprit ne pouvait porter de jugement des sensations de l'ouïe. En un mot, il établit la nécessité d'un intellect musical, sans lequel, en effet, l'oreille ne percevrait que des séries de sons qui n'auraient aucune signification. Mais lorsqu'il faut arriver à l'explication de la nature des jugemens portés par cet intellect, et surtout des jugemens à priori de la beauté formale, Michaelis se trouve faible en face des difficultés signalées plus haut. Ce furent sans doute ces difficultés qui le ramenèrent, dans la seconde partie de son livre, à la considération de l'analogie de la musique avec la poésie et les arts du dessin, quoique cette analogie n'existe

que dans les parties accessoires de l'art. Considérée comme art de peindre et d'exprimer certaines choses qui sont du domaine de la poésie, de la mimique et de la peinture, la musique offre bien moins de difficultés que dans sa partie purement idéale, et Michaelis s'y trouvait plus à l'aise ; mais on comprend qu'en le limitant ainsi, il ne pouvait proposer d'autre règle pour juger de la beauté de ses produits, que celle de la fidélité du rendu, et c'est, en effet, à peu près à ce résultat que se borne sa théorie, où il retombe malgré lui dans la doctrine empirique, quoiqu'il fasse des efforts pour élever l'art jusqu'à l'idéalisme.

Dans la liste nombreuse des livres et articles de journaux de Michaelis sur la musique, on trouve : 1° *Ueber den Geist der Tonkunst mit Rücksicht auf Kants Kritik der ästhetischen Urtheilskraft* (Sur l'esprit de la musique, eu égard à la critique du jugement esthétique par Kant), Leipsick, 1^{re} partie, 1795, in-8° de 134 pages ; 2^{me} partie, Leipsick, 1800, in-8° de 160 pages. Il est revenu à plusieurs reprises sur le même sujet dans les articles suivans : 2° *Entwurf der Aesthetik, als Leitfaden bey akadem. Vorlesungen* (Projet d'esthétique, pour servir de guide dans les leçons académiques), Augsbourg, 1796. 3° Sur le sublime dans la musique (1^{er} cah. de la *Feuille mensuelle* pour les Allemands, 1801). 4° Quelques idées sur la nature esthétique de la musique (dans l'*Eunomia*, Berlin, mars, 1801). 5° Supplément aux idées sur la nature esthétique de la musique (*ibid.*, avril 1801). 6° Sur l'intéressant et le touchant dans la musique (*ibid.*, août 1804). Pensées d'un Français (Reveroni Saint-Cyr) sur l'analogie qu'il y a entre les représentations de la vue et de l'ouïe, entre la peinture et la musique (Gazette musicale de Leipsick, ann. 1804, n° 21). 8° Sur l'esprit de la musique (*ibid.*, 1804, n° 50). 9° Essai tendant à développer la nature intime de la musique (*ibid.*, ann. 1806, nos 45 et

¹ *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, Riga, 1771.

44). 10° Sur la partie idéale de la musique (*ibid.*, 1808, n° 29). 11° Quelques articles concernant l'esthétique musicale dans la Gazette musicale de Berlin publiée par Reichard (ann. 1805, 1806). 12° Enfin dans le livre publié par Michaelis, sous ce titre : *Mitteilungen zu Beförderung der Humanität und des guten Gesmacks* (Communications sur l'avancement de l'humanité et du bon goût, Leipsick, 1800), on trouve une section sur la peinture musicale. Les autres travaux de ce savant concernant la musique et insérés dans les journaux consistent en analyses de compositions ou de livres relatifs à cet art (Gazette musicale de Leipsick, 1806, n° 26; 1807, n° 26; 1808, n° 1, 2, 3, 4, 5; 1810, n° 17), et en articles sur divers sujets historiques ou de critique pure (Gazette musicale de Leipsick, 1802, n° 15; 1804, n° 8, 46; 1805, n° 4, 6, 7, 15, 29, 51, 55, 54, 55, 56, 58, 45; 1806, n° 4, 21, 24, 26, 27, 55; 1807, n° 16, 17, 56; 1810, n° 17; 1814, n° 51, 52; le *Libéral*, publié par Kuhn, à Berlin, 1811, 2 articles; Gazette musicale de Vienne, ann. 1818, p. 770-776, 785; 1820, p. 465-468, 478-484, 497-509; *Cœcilia*. t. 10, p. 56-64; t. 12, p. 257-262; t. 15, p. 179-185). On a aussi de ce savant : *Katechismus über J. B. Logier's System der Musikwissenschaft und der musikalischen Composition* (Catéchisme sur le système de la science musicale et de la composition de Logier), Leipsick, 1828, in-8° de 96 pages. Michaelis a traduit en allemand différents ouvrages relatifs à la musique, entre autres : l'Histoire de la musique de Busby, qu'il a enrichie de notes et qu'il a publiée sous ce titre : *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipsick, 1821, 2 volumes in-8°; les Anecdotes sur la musique, de Burgh, réduites en un volume et publiées sous ce titre : *Anekdoten und Bemerkungen die Musik betreffend*, Leipsick, 1820, in-8°, et le Mémoire de Villetreau sur la musique des anciens

Égyptiens, extrait de la grande *Description de l'Égypte*, et intitulé : *Abhandlung über die Musik des alten Ägyptens*, Leipsick, 1821, in-8° de 190 pages.

MICHAUD (ANDRÉ-REMI), violoniste, fut attaché à l'orchestre de l'Opéra en 1770, et y resta jusqu'à sa mort, en 1788. Il a publié : 1° Six duos pour 2 violons, op. 1, Paris, Bailleux. 2° Six *idem*, deuxième livre, Paris, La Chevardière. 5° 4 recueils d'airs arrangés en solos pour le violon, Paris, Nadermann.

MICHEL (FRANÇOIS-LOUIS), fils d'un flûtiste distingué de la cour de Hesse-Cassel, naquit à Cassel le 8 janvier 1769, et fut lui-même un virtuose sur la flûte. Il succéda à son père dans la chapelle du prince en 1786. Deux ans après, il fit un voyage à Paris et à Londres, où il se fit entendre avec succès. On n'a point de renseignements sur la suite de sa carrière. On a gravé de sa composition : 1° Trois concertos pour flûte, Paris, Frey; Londres, Longmann. 2° Nouvelle méthode de flûte, Paris, Leduc.

MICHEL (JOSEPH). Voyez MICHL.

MICHEL (FRANÇOIS), philologue, né à Lyon vers 1800, est auteur de nombreuses publications relatives à la littérature et à l'histoire du moyen âge. On lui doit une édition complète des *Chansons du châtelain de Coucy*, revues sur tous les manuscrits, suivies de l'ancienne musique, mise en notation moderne, avec accompagnement de piano, par M. Perne, Paris, de l'imprimerie de Grapet, 1850, grand in-8°. Cette édition, imprimée avec luxe, est précieuse par ses éclaircissemens sur la vie du châtelain de Coucy, par la description des manuscrits où se trouvent les chansons de ce trouvère, ainsi que par les corrections du texte de ces chansons, et surtout, pour l'histoire de la musique, par le travail de Perne sur les mélodies de ces chansons, et la restitution des mélodies dans leur véritable caractère. Il est fâcheux seulement que Perne ait eu l'idée d'ajouter à ces mélodies un

accompagnement de piano et des harmonies qui n'appartiennent ni à leur tonalité, ni à l'époque de ces monumens de l'art. L'édition donnée par M. Michel sera un jour fort rare, n'ayant été tirée qu'à 120 exemplaires numérotés à la presse. Le mien porte le n° 19.

MICHEL-YOST, célèbre clarinetteste. Voyez YOST (MICHEL).

MICHEL (DOMINIQUE), compositeur italien, vécut dans la seconde partie du seizième siècle. On a sous son nom : 1^o *Madrigali a sei voci, dati in luce da Claudio di Correggio*, Venise, 1567, in-4^o. 2^o *Madrigali a cinque voci*, Venise, 1581, in-4^o. On trouve aussi des madrigaux de ce musicien dans le recueil qui a pour titre : *De' fioridi Virtuosi d'Italia il terzo libro de' madrigali a cinque voci*, Venise, J. Vincenti et R. Amadino, 1586, in-4^o.

MICHEL (D. ROMAIN), compositeur distingué, naquit à Rome en 1575, car dans la préface d'un de ses ouvrages, imprimé à Rome en 1550, il dit qu'il était alors âgé de 75 ans. Après avoir fait ses études musicales sous la direction des célèbres maîtres Soriano et Nanini, il fut fait prêtre et obtint un bénéfice dans l'église d'Aquilée, après quoi il entreprit de longs voyages dans les principales villes d'Italie. Dans la longue préface de son recueil de motets intitulé *Musica vaga ed artificiosa*, il donne l'histoire de ces voyages et fournit des renseignemens sur de savans musiciens qu'il a rencontrés, et dont il reconnaît avoir appris quelque chose concernant l'art et la science, notamment Jean Gabrieli et Jean Croce, à Venise, Pomponius Nenna, Jean de Macque, Rocco-Rodio et Cerretto, à Naples, Luzzasco-Luzzaschi et Fioroni à Ferrare, Fulgence Valesi à Milan, etc. Pendant un certain temps il s'arrêta à Concordia, ville du duché de Mirandole, pour y enseigner la musique; puis il fut rappelé à Rome par le cardinal de Savoie, qui lui fit obtenir en 1625 la place de maître de cha-

pelle de Saint-Louis-des-Français. Micheli vécut jusqu'à un âge très-avancé, car M. l'abbé Bains cite de lui un manifeste adressé aux musiciens compositeurs d'Italie, terminé par ces mots : *Romano Micheli prete di Roma di età d'anni 84* (V. *Mem. Stor. crit. della vita e delle opere di Pierl. da Palestrina*, tom. II, pag. 34, n° 475).

Micheli fut engagé dans des discussions relatives à son art, la première avec Paul Syfert (voyez ce nom), à l'occasion de la querelle élevée entre celui-ci et Marc Scaechi, dans laquelle Syfert avait écrit que les musiciens italiens n'étaient capables que de composer des opéras et canzonettes, et que pour l'art d'écrire, ils pourraient tous l'apprendre de lui et de Fœrster, à l'école de Dantzick. Micheli prit la défense de Scaechi, et envoya à Syfert ses propres compositions pleines de recherches et de canons, qui fermèrent la bouche à l'organiste de Dantzick. L'autre discussion eut lieu entre Micheli et ce même Scaechi dont il avait pris la défense. Micheli avait envoyé à celui-ci son œuvre intitulé : *Canoni musicali composti sopra le vocali di più parole da Romano Micheli romano, del qual modo di comporre egli è inventore*, Rome, 1645, in-fol.; ayant reçu cet ouvrage, Scaechi fit imprimer à Varsovie une brochure, datée du 16 mars 1647, dans laquelle il s'efforçait de démontrer que Micheli n'était pas, comme il le disait, l'inventeur de ce genre de canons, et que cette invention était beaucoup plus ancienne. Micheli fut très-sensible à cette impolitesse, et composa un recueil intitulé : *La potestà pontificia diretta dalla santissima Trinità*, composé entièrement de canons à 3, 4, 5 et 6 voix, rempli d'artifices très-ingénieux, et y ajouta à la fin une réponse péremptoire et pleine d'érudition à Scaechi. Cet ouvrage toutefois ne fut pas publié en entier, l'auteur n'en ayant fait imprimer que quelques feuilles détachées contenant les morceaux dont l'exécution était

la plus facile ; mais le manuscrit original et entier a été donné par lui à la bibliothèque de Saint-Augustin, où il se trouve encore en un volume coté D. 8. 4., sous ce titre : *Canoni musicali di Romani Micheli*. On y lit au commencement : *Ex dono auctoris, qui etiam donavit huic Bibliothecae Angelicae ramum cum facultate accomodandi propter impressionum*.

Les autres ouvrages de Micheli qui ont été publiés sont : 1° *Musica vaga ed artificiosa, contencnte motetti con obblighi, et canoni diversi, tanto per quelli che si dilettaano sentire varie curiosità, quanto per quelli che vorraano professare d'intendere diversi studii della musica*, Venise, 1615, in-fol. Ce recueil contient cinquante canons remplis de recherches curieuses. 2° *Compieta a sei voci, con tre tenori, concertata all'uso moderno, con il basso continuo per l'organo, e con un altro basso particolare per lo maestro di cappella, et per sonare sopra esso il violone accompagnato con altri stromenti*, Venise, 1616, in-4°. 3° Beaucoup de canons en feuilles volantes, imprimés à Venise en 1618, 1619 et 1620. 4° *Madrigali a sei voci in canoni*, Rome, Soldi, 1621. 5° *Li Salmi a 4*, Rome, 1658. 6° *Messe a quatro voci*, ibid., 1650. 7° *Responsori a cinque voci*, ibid., 1658. Il y a un petit écrit de Romani, concernant l'invention des canons énigmatiques sur les syllabes détachées de phrases données, dont il était auteur ; il a pour titre : *Lettere di Romano Micheli romano alli musici della cappella di N. S. ed altri musici romani*, Venise, 1618.

MICHELI (BENOÎT), compositeur dramatique, né à Rome dans la première moitié du dix-huitième siècle. Il a fait représenter à Venise, en 1746, *La Zenobia*.

MICHELOT (JEAN-BAPTISTE-AIMÉ), professeur de piano au Conservatoire de Bruxelles, est né à Nancy en 1796. Après avoir appris dans son enfance les élémens

de la musique, il alla terminer, dans les années 1804 et 1805, son éducation musicale à Strasbourg, où Dumonchause trouvait alors. Pendant une longue maladie de celui-ci, M. Michelot fut chargé de la direction de l'orchestre des opéras allemands et français. Ce fut aussi vers la même époque qu'il écrivit pour ces théâtres la musique d'environ 50 mélodrames, et plusieurs opéras, dont un seul, intitulé : *Les deux Tantes*, a été joué avec succès. En 1817, M. Michelot vint s'établir à Bruxelles, et depuis ce temps il y est considéré comme un professeur de piano de beaucoup de mérite. Attaché au Conservatoire de cette ville depuis son organisation en 1832, il a formé de jeunes artistes qui, devenus eux-mêmes de bons maîtres, propagent dans la Belgique une bonne école de mécanisme d'exécution, auparavant inconnue dans ce pays. Il a écrit pour le théâtre de Bruxelles *Héloïse*, monodrame, joué avec succès. Ses compositions pour le piano consistent en : *Exercices pour le doigter, Études pour les enfans*, et plusieurs *chants sans paroles*, morceaux distingués où l'on remarque autant de nouveauté dans les idées que de sentiment de mélodie et d'harmonie. Tous ces ouvrages ont été publiés chez l'auteur, à Bruxelles. On connaît aussi de M. Michelot plusieurs jolies romances, parmi lesquelles on remarque particulièrement *Généviève de Brabant*. En considérant le mérite réel du peu d'ouvrages que M. Michelot a donnés au public, je ne puis m'empêcher de regretter que l'obligation de fournir à l'existence d'une nombreuse famille n'ait pas permis à cet artiste estimable de donner un plus large développement aux heureuses facultés qu'il a reçues de la nature.

MICHL (JOSEPH-IDELPHONSE), violoniste et compositeur, naquit à Neumarkt, dans la Bavière, en 1708. Wagenseil, maître de chapelle de la cour impériale de Vienne, lui donna des leçons de composition. Après que son éducation musicale fut

terminée, Michl fut maître de chapelle chez le duc de Sulzbach, et après la mort de ce seigneur, en 1753, il fut appelé à la cour du prince de la Tour et Taxis, à Ratisbonne. Habile violoniste et compositeur de mérite, Michl a écrit pour diverses cours des opéras et des oratorios; mais dans un accès de mélancolie, il brûla toute cette musique et ne conserva que six concertos de violon qui sont en manuscrit chez le prince de la Tour et Taxis. Il mourut à Ratisbonne en 1770.

MICHL (FERDINAND), frère du précédent, naquit à Neumarkt en 1715. Après avoir appris en ce lieu les élémens de la musique et de la langue latine, il entra au séminaire à Munich et y termina ses études, puis il obtint la place d'organiste à l'église des jésuites, dite de Saint-Michel. Son talent distingué sur l'orgue et sur le violon le mit en faveur près du duc de Bavière qui le fit entrer dans sa chapelle et lui donna le titre de second maître de concerts. Michl mourut jeune à Munich en 1755. Il a écrit le mélodrame spirituel (*Geistliches Singspiel*) qui a été représenté chez les jésuites de Munich en 1747. On a imprimé de sa composition : *XII symphonie tribus concertantibus instrumentis, scilicet violino 1 et 2 ac basso continuo*, op. 1, Augsburg, 1740, in-folio.

MICHL (JOSEPH), néveu des précédens, naquit en 1745, à Neumarkt, où son père était directeur du chœur. Cet artiste est désigné dans les catalogues sous le nom de *Michel*; Gerber, Choron et Fayolle et leurs copistes ont fait deux articles pour le même artiste, le premier sous le nom de *Michel*, le second sous celui de *Michl*. Admis au séminaire de Munich, il y fit ses études littéraires et musicales, et jeune encore, il se fit remarquer par une rare habileté sur l'orgue. Ses premières compositions furent des messes, des litanies, des vêpres et des méditations pour l'église des jésuites. Déjà la plupart de ces ouvrages étaient écrits lorsque l'électeur de

Bavière, Maximilien III, l'envoya chez le maître de chapelle Camerloher à Freising, pour y faire un cours de contrepoint et de composition. Pendant son séjour à Freising, il composa un oratorio qui lui mérita la protection de l'évêque. De retour à Munich il y écrivit l'oratorio *Gioas re di Giuda* : cet ouvrage produisit une si vive impression sur les artistes et sur le public, que l'électeur choisit immédiatement après son exécution Michl comme compositeur de sa chambre. Son opéra intitulé *Il Trionfo di Clelia*, représenté au théâtre de la cour en 1776 justifia la confiance du prince en ses talens. Lorsque Burney visita Munich en 1772, il entendit un quintetto instrumental composé par Michl, qui lui parut égal en mérite à ce qu'on connaissait de mieux en ce genre. Après la mort de l'électeur, en 1778, ce compositeur agréable regut sa démission, et se retira au couvent de Veiern, dont un de ses parens était supérieur. Il y occupa ses loisirs à la composition de la musique d'église, qu'il dirigeait lui-même. Il y écrivit aussi un opéra de *Regulus*, qui fut représenté avec beaucoup de succès à Freising, en 1782. Après la suppression du couvent de Veiern, en 1805, il retourna à Neumarkt, où il mourut en 1810. Plusieurs messes, litanies, motets, oratorios, symphonies et quatuors pour divers instrumens de cet artiste sont restés en manuscrit. Il a fait représenter au théâtre de Munich les opéras dont les titres suivent : 1° *Il Trionfo di Clelia*, opéra sérieux en 3 actes. 2° *Il Barone di Torre forte*, opéra bouffé. 3° *Elmire et Milton*, joué aussi avec succès à Mayence et à Francfort. 4° *Fremor et Miline*, drame. 5° *Le Roi et le Fermier*. 6° *La Foire annuelle*, qui obtint un brillant succès à Vienne, à Dresde, à Varsovie, à Ratisbonne, à Mayence et à Francfort. 7° *Il re alla Caccia*, cantate dramatique. 8° *Il Cacciatore*, idem. On a publié en Allemagne plusieurs morceaux de sa composition pour divers instrumens.

MICHNA (ADAM-D'OLTRODOWICZ), excellent organiste et compositeur, naquit à Neuhäus, en Bohême, et y vécut vers le milieu du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition : 1° Un livre de cantiques à l'honneur de la Vierge, en langue bohème, à quatre voix, intitulé : *Laut na Maryanska*, Prague, 1657, in-4°. 2° Cantiques pour toutes les fêtes des saints, dédié au magistrat de Prague, sous le titre : *Swato-Rocnj Musika, aneb swatecnj Kancynal*, ibid., 1661, in-8°. 3° *Cantiones sacre pro festis totius anni* 1, 2, 3, 4, 5 et 6 vocib. cum 1, 2, 3, 4 instrumentis ad libitum.

MICHU (...), acteur de l'Opéra-Comique, appelé alors *Comédie Italienne*, naquit à Moulins, en 1752, et débuta sur le théâtre de Lyon, d'où il fut appelé au théâtre italien de Paris. Il y joua pour la première fois, le 18 janvier 1775, dans *le Magnifique*, de Grétry. D'Origny, contemporain de cet acteur, dit, dans ses *Annales du Théâtre italien* (tome 2, page 94), que Michu réunissait les avantages de la jeunesse, de la figure, de la taille et les qualités qui font le bon comédien et le chanteur excellent. Après avoir été en possession de la faveur du public pendant vingt-cinq ans, cet acteur se retira avec une pension, et prit la direction du théâtre de Rouen; mais cette entreprise n'ayant pas réussi, Michu se jeta dans la Seine, et y périt en 1801.

MIEDKE (FRÉDÉRIC-GEORGE-LÉONARD), un des meilleurs chanteurs dramatiques de l'Allemagne, est né à Nuremberg en 1805. Fils d'un régisseur de théâtre, il fut transporté à Stuttgart à l'âge de deux ans, et son éducation eut pour objet d'en faire un acteur. Après avoir chanté quelque temps dans les chœurs, il joua de petits rôles. En 1822 il s'éloigna de Stuttgart, et s'engagea au théâtre d'Augsbourg, d'où il alla en Suisse. Trois ans après il prit la direction du théâtre Saint-Gall; mais il y perdit beaucoup d'argent, et fut obligé de fuir secrètement pour se sous-

traire à ses créanciers; ceux-ci obtinrent contre lui un arrêt qui le condamnait à passer trois mois dans une forteresse du Wurtemberg. Remis en liberté, il alla à Würzburg, où il a dirigé le théâtre jusqu'en 1856. Il s'est alors retiré pour ne s'occuper que de la peinture. On dit que cet acteur offrait le modèle de la perfection dans *Don Juan*, *Figaro* et *le Vampire*.

MIGENT (JEAN-PIERRE), bon facteur d'orgues allemand, a construit celui de l'église Saint-Pierre, à Berlin, en 1748. Cet instrument est composé de 50 registres, trois claviers à la main et pédale.

MIGLIORUCCI (VINCENT), compositeur, né à Rome en 1788, a eu pour maître de composition Zingarelli, alors maître de chapelle de Saint-Pierre du Vatican. Cet artiste s'est fait connaître par une messe solennelle chantée à Rome, un oratorio, une cantate exécutée au théâtre *Delle Dame*, pour le couronnement de Napoléon comme roi d'Italie, une autre cantate chantée au Capitole, à l'occasion de l'installation de l'école des Beaux-Arts, l'opéra *Adriano in Siria*, représenté à Naples en 1811, et *Paolo e Virginia*, opéra semi-seria, au théâtre *Carcano*, à Milan, en 1815. On connaît aussi de Migliorucci quelques morceaux de musique instrumentale et des *Canzoni*.

MIGNAUX (JACQUES-ANTOINE DE), professeur de musique à Paris, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, dont le nom véritable était *Demignaux*, a publié : 1° Trois trios pour clavecin, harpe et violon, Paris, 1774. 2° Trois quatuors pour clavecin, harpe, violon et alto, *ibid.* 3° Sonates pour clavecin ou harpe, avec accompagnement de violon, *ibid.* J'ignore si ce musicien est le même qui était contre-basse au concert spirituel et à la chapelle du roi en 1768.

MIGNOT. Voy. LA VOYE MIGNOT.

MIKSCH (JEAN-ALOÏS), né le 19 juillet 1765 à St.-Georgenthal, en Bohême, reçut de son père, instituteur en ce lieu, les premières leçons de musique. A l'âge de

douze ans il fut envoyé à Dresde, où Cornelius lui fit continuer ses études de chant. Il apprit à jouer du piano et de l'orgue chez Eckersberg et Binder, et du violon sous la direction de Zich. En 1787 il succéda au chanteur de la cour Stephan, mais dans les exercices qu'il fit pour changer sa voix de baryton en ténor, ce travail lui causa une inflammation de poitrine qui faillit le priver de la voix, et même de la vie. Plus tard il se confia aux soins de Caselli, bon maître italien de l'école de Bologne, qui lui fit faire de rapides progrès. Miksch débuta dans l'Opéra italien en 1799, à l'âge de trente-quatre ans, et y brilla pendant vingt ans. En 1801 le roi de Saxe le nomma maître de chant des enfans de la chapelle royale, et archiviste de sa belle bibliothèque de musique. Ses élèves les plus distingués sont MM^{mes} Funk, Hase, Schröder-Devrient, le ténor Bergmann, et les basses-tailles Zézi et Risse. Comme compositeur il est connu par des chansons, des airs, des cantates, des messes, offertoirs et par un *Requiem*.

MILAN (DON LOUIS), gentilhomme amateur de musique, né à Valence, en Espagne, dans les premières années du seizième siècle, est auteur d'un traité de la viole intitulé : *El Maestro, o musica de vihuela de mano*, Valence, 1554, in-fol.

MILANDRE (...), musicien attaché à la musique de la chambre de Louis XV pour la viole, a fait exécuter au concert spirituel en 1768, un *Confitebor* à voix seule et orgue. En 1776 il a fait graver à Paris une symphonie à sept parties. On a aussi de lui une *Méthode facile pour la viole d'amour*, Paris, 1782, in-4°.

MILANTA (JEAN-FRANÇOIS), musicien italien du dix-septième siècle, est connu par un recueil de compositions religieuses intitulé : *Missa, salmi e motetti con sinfonia a 1, 2, 3, 4, 5 e 8 voci concertati*, op. 1.

MILANUZIO (CHARLES), moine de Santa Nataglia, dans l'état de Venise, fut organiste à l'église Saint-Étienne de cette

ville vers 1630, et plus tard à Ste.-Euphémie de Vérone. Ses compositions le placent parmi les musiciens distingués de l'Italie à cette époque. On connaît de lui les ouvrages suivans : 1° *Armonia sacra a cinque voci, con missa e canzoni*, Venise, 1632. 2° *Litanie della Madonna a 4-8 voci*, ibid. 3° *Compieta concertata con le antifonie e litanie*, a 1, 2, 3 e 4 voci, ibid. 4° *Balletti, saltarelli, e correntine alla francese*, lib. 1. 5° *Ariose vaghezze*, Venise, 1628. 6° *Messe a 3, 7 e 11 voci, con istromenti*, Venise, 1629. 7° *Concerti sacri di salmi a 2 e 3 voci, con Basso continuo*, lib. 1. 8° *Idem*, lib. 2. 9° *Hortus sacer deliciarum, seu motetti, litanie et missa* 1, 2 et 3 vocum.

MILCHMAYER (JEAN-PIERRE), professeur de harpe et de clavecin, fut d'abord attaché à la musique de l'électeur de Bavière, vécut à Paris depuis 1770 jusqu'en 1780, puis se fixa à Mayence en qualité de mécanicien de la cour. Il y inventa un piano mécanique dont on trouve une description assez obscure dans le *Magasin musical* de Cramer (t. 1, pag. 10-24 et suiv.). Cet écrivain prétend que cet instrument avait trois claviers, et qu'il pouvait produire deux cent cinquante variétés de sonorités, ce qui est fort difficile à croire. On pouvait aussi diviser cet instrument en plusieurs parties, pour qu'il pût être joué par différentes personnes à la fois. Milchmayer paraît avoir vécu à Dresde dans les dernières années du dix-huitième siècle, car il y a publié un traité de l'art de jouer du piano, sous ce titre : *Die Wahre Art, das Piano forte zu spielen*, Dresde, chez l'auteur, 1797, in-fol. On trouve une analyse favorable de cet ouvrage dans la première année de la *Gazette musicale* de Leipsick (pag. 117 et 155).

MILDE (TH.). On a publié sous ce nom : *Ueber das Leben und die Werke der beliebtesten deutschen Dichter und Tonsetzer* (sur la vie et les ouvrages des meilleurs poètes et musiciens allemands), Meissen, 1834, 2 parties in-8°.

MILDER-HAUPTMANN (M^{me} ANNE), célèbre cantatrice allemande, fille d'un courrier de cabinet de la cour impériale de Vienne, est née en 1785 à Constantinople, où son père était en voyage. Conduite ensuite à Vienne, la mort de son père l'obligea d'entrer chez une dame de condition, comme femme de chambre. Schikaneder, directeur de spectacle à Vienne, l'ayant entendue par hasard, fut frappé de la beauté de sa voix, et l'engagea à se vouer au théâtre, offrant de faire les frais de son éducation musicale. Elle accepta ses propositions, et devint l'élève d'un maître de chant nommé Tomascelli, puis de Salieri. Il paraît toutefois qu'elle fit peu de progrès dans l'art du chant, et qu'elle dut surtout ses succès à la beauté remarquable de son organe. Cet avantage si rare lui fit obtenir presque à ses débuts un engagement au théâtre de la cour impériale. Sa réputation s'étendit bientôt dans toute l'Allemagne, et des offres lui furent faites de plusieurs villes pour l'attacher à leurs théâtres. Elle brillait surtout dans la musique tragique, particulièrement dans les opéras de Gluck. Sa haute stature et la beauté de ses traits semblaient d'ailleurs l'avoir destinée à ce genre dramatique. En 1808 elle visita quelques grandes villes. De retour à Vienne après un voyage couronné de succès, elle eut un nouvel engagement à la cour en qualité de première cantatrice. En 1810 elle devint la femme d'un riche bijoutier nommé Hauptmann. Deux ans après elle fit un voyage à Berlin où elle débuta dans *l'Iphigénie en Tauride* de Gluck. Les connaisseurs ne lui trouvèrent point un talent égal à sa réputation, mais le public, charmé par ses avantages naturels, l'applaudit avec transport. Ses succès furent semblables dans quelques autres capitales de l'Allemagne où elle se fit entendre. En 1816 elle contracta un engagement fixe avec le théâtre royal de Berlin, où elle brilla pendant douze ans dans tous les grands rôles du répertoire. Vers la fin de 1829, de vives

discussions avec Spontini l'obligèrent à se retirer. Elle visita alors la Russie, la Suède et le Danemark ; mais l'affaiblissement de son organe ne lui permit plus de se faire entendre que dans des concerts où elle ne chantait que des airs simples de Handel et de Mozart. Elle n'était plus que l'ombre d'elle-même lorsqu'elle chanta à Vienne en 1856. Ce fut la dernière apparition qu'elle fit en public. Depuis lors elle vit dans la retraite. Les rôles d'*Iphigénie*, d'*Armide*, d'*Elvire* dans *Don Juan*, de *Médée*, et de *Statira* dans *Olympie*, ont été ceux où elle a particulièrement brillé.

MILDNER (MAURICE), né en 1812 à Turnitz, en Bohême, a reçu son éducation musicale au Conservatoire de Prague, et est devenu un des violonistes distingués de l'époque actuelle en Allemagne, sous la direction de M. Pisis, professeur de cette école. En 1828 ses études scolastiques étant terminées, il est entré à l'orchestre du théâtre royal de Prague, où il est maintenant premier violon solo. Il a composé quelques morceaux pour son instrument, mais aucun n'a été publié jusqu'à ce moment.

MILET (JACQUES), cordelier de la stricte observance, né à Drogheda en Irlande, vers 1590, vécut au couvent des cordeliers irlandais appelés de *Saint-Isidore*, à Naples, et y mourut en 1659. Il a écrit un traité de musique intitulé : *Dell' Arte musica ossia metodo di canto*, Naples, 1650, in-8°.

MILHEYRO (ANTOINE), compositeur portugais, né à Braga, était, au commencement du dix-septième siècle, maître de chapelle à la cathédrale de Coïmbre, puis fut appelé à Lisbonne, où il obtint un canonicat. On a de lui : *Ritualet romanum Pauli V jussu editum, subjuncta missa pro defunctis à se musicis numeris adaptata, cantuque ad generalem regni consuetudinem redacta*, Coïmbre, 1618, in-4°. Milheyro a laissé aussi en manuscrit un traité concernant la théorie de la musique.

MILIONI (PIERRE), musicien du 16^e siècle, né à Rome, a publié dans cette ville un livre de tablature de guitare sous ce titre : *Il primo, secondo e terzo libro d'intavolatura, sopra i quali ciascuno da se medesimo può imparare a suonare di chitarra spagnuola, accordare, fare il trillo, il ripicco, e anco trasmutar sonate da una Lettera all' altra corrispondente*. La quatrième édition de cet ouvrage est datée de Rome, 1627, in-8^o oblong. E.-L. Gerber en cite une de 1638, sous le titre de *Corona del primo, secondo e terzo libro d'intavolatura*, etc. C'est probablement la cinquième.

MILIZIA (FRANÇOIS), littérateur italien, a fourni des renseignemens sur les théâtres de l'Italie dans un écrit intitulé : *Del Teatro*, Rome, 1771. Il en a été publié une deuxième édition à Venise, 1775, in-4^o de 100 pages.

MILLER (ÉDOUARD), docteur en musique, naquit en 1751 à Duncaster, et fit ses études musicales sous la direction de Burney, auteur de l'Histoire de la musique. A l'âge de vingt-cinq ans il fut nommé organiste dans sa ville natale, et pendant cinquante ans il occupa cette place. Jusqu'à ses derniers jours, il donna aussi des leçons de piano. Il mourut à Duncaster le 12 septembre 1807, à l'âge de soixante et seize ans. On a publié de cet artiste : 1^o Six solos pour la flûte allemande, sous ce titre : *Solos for the German flute with remarks on double tonguing*, Londres, 1752, 2^o Six sonates pour le clavecin, *ibid.*, 1768. 3^o Élégies avec accompagnement de clavecin, 1773. 4^o Douze chansons anglaises, *idem, ibid.* 5^o *Selection of psalms* (choix de psaumes mis en musique), *ibid.*, 1774. Cette collection a été si favorablement accueillie du public, que le nombre des souscripteurs s'est élevé à cinq mille. 6^o Quelques psaumes de Watts et de Wesley à 5 voix, à l'usage des méthodistes, Londres, 1801. 7^o *Institutes of music for young beginners on the harpsichord* (Principes de musique pour

les clavecinistes commençans), Londres, 1771. Cet ouvrage a obtenu un si brillant succès, qu'il en a été fait seize éditions. 8^o *Letters in behalf of professors of music residing in the country* (Lettres en faveur des musiciens de la campagne), Londres, 1784, in-4^o. 9^o *Elements of the Thoroughbass* (Éléments de la basse continue), Londres, 1787, in-fol. Miller a traduit en anglais le Dictionnaire de musique de J.-J. Rousseau, mais sa traduction, dont dix-huit feuilles environ avaient été imprimées, n'a point été publiée. Il en existe trois ou quatre exemplaires formés de bonnes feuilles qui avaient été fournies à l'auteur pendant l'impression : c'est une rareté bibliographique fort recherchée en Angleterre.

MILLER (J.-B.), professeur de harpe et de flûte, dont le nom véritable était *Krasinski*, naquit en Pologne, vers le milieu du dix-huitième siècle. et se fixa à Paris vers 1775. Il a arrangé la musique de *Télémaque* et de *Psyché*, ballets de Gardel. Celui-ci avait épousé sa fille, célèbre danseuse de l'Opéra. Miller avait du talent pour la composition, mais son penchant pour le vin l'empêcha de réaliser les espérances qu'il avait données dans sa jeunesse. J'ignore l'époque de la mort de cet artiste.

MILLER (JULES), chanteur et compositeur, est né à Dresde en 1782. Dès l'âge de huit ans, ses dispositions pour la musique étaient remarquables. Il possédait aussi une voix de soprano si belle, qu'il fut emmené à Prague en 1794 pour chanter au couronnement de l'empereur. Cependant il ne recevait point de leçons de musique et ne s'instruisait dans cet art que par instinct. Vers cette époque il commença cependant l'étude du violon sous la direction d'un maître obscur : il parvint sur cet instrument à une assez rare habileté. En 1799 il entreprit un voyage artistique, et donna, comme violoniste, un concert à Halle, qui fut dirigé par Türk. De là il alla à Amsterdam, et y débuta

comme ténor au théâtre allemand. Il y joua le rôle de *Tamino* dans *la Flûte enchantée*. Cet essai fut heureux. Miller chanta ensuite à Flensburg et au théâtre de la cour, à Schleswig. Ce fut à celui-ci qu'il fit représenter en 1802 son premier opéra intitulé : *Der Freibrief* (Le Privilège), qui fut applaudi avec chaleur. L'année d'après il fut attaché au théâtre de Hambourg : c'est là que s'établit sa réputation comme chanteur dramatique, et à cette époque il fut considéré comme le meilleur ténor de l'Allemagne. A Breslau, où il alla en quittant Hambourg, il se lia avec Berner et Ch. M. Weber. L'amitié de ces deux hommes remarquables en des genres différens, exerça une heureuse influence sur la direction de Miller dans la composition, et les connaisseurs remarquèrent ses progrès dans l'opéra qu'il fit représenter à Breslau sous ce titre : *Die Verwandlung* (La Métamorphose). Cet ouvrage fut joué avec succès dans plusieurs grandes villes de l'Allemagne, entre autres à Hambourg et à Berlin. Après avoir joué dans celle-ci, à Vienne, à Dessau et à Leipsick, il fut attaché à une troupe ambulante depuis l'année 1810 jusqu'en 1815; situation peu convenable pour un artiste si remarquable, mais que son esprit de désordre et d'indépendance lui faisait trouver agréable. C'est dans cette période qu'il fit jouer à Leipsick son *Officier cosaque*, devenu populaire en Allemagne. Il avait pris la résolution de se rendre en Russie, et déjà il était arrivé à Varsovie lorsqu'il reçut de Kotzebue une invitation pour se rendre à Königsberg où il fut engagé pour le théâtre. Il y écrivit son opéra intitulé : *Die Alpenhütte* (La Chaumière des Alpes), et *Hermann et Thusnelda* : les livrets de ces deux ouvrages avaient été composés pour lui par Kotzebue. En 1816 il se fit entendre de nouveau à Berlin, puis à Francfort-sur-le-Mein, où le public l'accompagna en triomphe jusqu'à sa demeure après une représentation de *La Clémence de Titus*,

de Mozart. Le grand-duc de Hesse Darmstadt l'engagea ensuite pour son théâtre où les conditions les plus avantageuses lui furent faites. Cependant il n'y resta que jusqu'en 1818, et de là il alla à Hanovre. En 1820 on le retrouve à Amsterdam où il resta plusieurs années, quoiqu'il fit de temps en temps des voyages en Allemagne pour y faire représenter ses ouvrages, entre autres sa *Méropé*, que Spohr considérait comme une des bonnes productions de l'époque. En 1827, Miller fit un voyage à Paris; l'année suivante il était à Bruxelles, où il donnait des concerts avec Drouet. De là il alla donner des représentations à Riga, Pétersbourg et Moscou. De retour à Lubeck et à Hambourg en 1850, il ne s'y arrêta pas longtemps, car l'année d'après il était à Berlin où il donnait des leçons de chant. En 1855 il prit la direction du théâtre de Dessau. Depuis ce temps le désordre de sa conduite l'a jeté dans une sorte d'abrutissement où il ne lui reste plus même le souvenir de sa gloire passée. Séparé de sa femme et de ses enfans qui languissent à Dessau dans une profonde misère, il traîne de ville en ville une existence dégradée. M. le docteur Schilling, à qui j'ai emprunté ces détails, parle de Miller comme d'un rare génie, mais le représente comme perdu sans ressource. Outre les opéras de cet homme singulier, cités plus haut, on connaît aussi de lui les petits opéras intitulés : *Julie ou le Pot de fleurs*, *le Banquet rendu*, et *Michel et Jeannette*. On a gravé de sa composition : 1^o La partition de *l'Officier cosaque*, réduite pour le piano, Dresde, Hilscher. 2^o Plusieurs recueils de chants à trois et à quatre voix, des canons, et des chansons à voix seule avec accompagnement de piano. Il a en manuscrit des messes à grand orchestre, des motets, le *Pater noster* de Klopstock, et des ouvertures de concert.

MILLET (JEAN), sous-chantre à la cathédrale de Besançon, naquit vers 1620, à Fondremand, bailliage de Vesoul, de parens simples cultivateurs. Après avoir été

attaché comme enfant de chœur à la musique de la cathédrale de Besançon, et y avoir terminé ses études, il embrassa l'état ecclésiastique, et resta attaché à la même église. L'archevêque Antoine-Pierre de Grammont, qui protégeait Millet, le chargea de publier de nouvelles éditions des *Livres de chœur*. Il mourut vers 1682. On a de lui : *Directoire du chant grégorien*, Lyon, 1666, in-4° de 176 pages. Bon ouvrage où il y a de curieuses observations sur les rapports des modes anciens avec les huit tons du plain-chant. On lui attribue aussi l'*Art de bien chanter en musique, ou la belle méthode*, qu'on dit avoir été gravé par Pierre de Loisy; mais l'existence de ce dernier ouvrage n'est pas bien prouvée; à moins que ce ne soit le premier présenté sous un autre titre; ce qui est vraisemblable, car le P. Martini cite ce dernier ouvrage dans le premier volume de son *Histoire de la musique*, sous la date de Lyon 1666.

MILLEVILLE (JEAN DE), musicien français, vécut dans la première moitié du seizième siècle, et fut attaché au service de Renée de France, fille de Louis XII, qui avait épousé Hercule II d'Est, duc de Ferrare. Parmi les manuscrits de la bibliothèque royale de Paris, on trouve dans un volume (coté F. 540 du supplément) une pièce qui a pour titre : *Rolle des gentilshommes, dames et damoiselles, et officiers de la maison de très-haute et très-puissante dame Renée de France, duchesse de Ferrare, dressé par maître Guillaume Barbet, commis de ses finances*; on y lit à l'article de la chapelle : « Jean de Milleville, que monseigneur le « duc de Ferrare amena de France chan- « tre en sa chapelle, envoyé quérir par « madite dame avecque promesse de gai- « ges qu'il eust, et depuis ayant ledit « sieur laissé sa chapelle, elle l'a accepté « et retenu aux mêmes gaiges et estats. » C'est sans doute ce même Milleville qui a été sinon le père, au moins l'aïeul d'Alexandre de Milleville dont il est parlé

dans l'article suivant. On trouve, dans le huitième livre de motets publiés par Pierre Attaignant, sous le titre de *Libro octavus. XX musicales motetos quatuor, quinque, vel sex modulos habet* (Paris, 1534, in-4° obl. gothique), un *Ecce nos reliquimus* à quatre voix, indiqué sous le nom de *Jean de Ferrare* : il y a quelque vrai-semblance que cette composition est de Jean de Milleville dont il s'agit ici, car il était d'usage alors de désigner les artistes par quelque sobriquet, par le lieu de leur naissance, ou par celui de leur habitation ajouté à leur prénom. Jean de Milleville dut aller à Ferrare vers 1530, car le mariage du souverain de cette ville avec Renée de France n'eut lieu qu'à la fin de juin 1528, et l'on voit que cette princesse ne l'emmena pas avec elle, mais qu'elle l'envoya quérir.

MILLEVILLE (ALEXANDRE), excellent organiste, né à Ferrare, était fils ou petit-fils du précédent. Il n'y aurait point de doute à cet égard, et je n'hésiterais pas à le considérer comme le fils de *Jean*, si l'on ne voyait dans l'*Apparato degli uomini illustri di Ferrara* (p. 150) qu'il mourut à l'âge de soixante-huit ans, ainsi que l'indique son tombeau placé dans l'église de S.-Roch, à Ferrare, et si l'un de ses ouvrages ne faisait voir qu'il vivait encore en 1629. D'autre part, il existe à la bibliothèque de Munich un recueil de madrigaux d'Alexandre Milleville, imprimé à Venise en 1575; or, en supposant qu'il n'eût été âgé que de vingt ans lorsqu'il publia cet ouvrage, il serait né en 1555, et pourrait être fils de Jean Milleville; mais dans ce cas il aurait été âgé de 74 ans en 1629 et non de 68. Peut-être pourrait-on concilier ces difficultés en supposant que les motets publiés en 1629 sont une deuxième édition qui n'aurait paru qu'après sa mort. Quoi qu'il en soit, Alexandre Milleville fut un des grands artistes de son époque, soit à cause du mérite de ses compositions, soit par la réputation qu'il eut comme organiste.

Après avoir été au service du roi de Pologne, puis de l'empereur Rodolphe II, il revint en Italie après la mort de ce monarque, en 1612, et y retrouva son ancien élève Frescobaldi qui l'accompagna à Rome en 1614. Postérieurement à cette date il eut la place de maître de chapelle de la cathédrale de Volterra, puis les mêmes fonctions lui furent confiées à Ferrare. Les compositions connues de ce maître sont : 1^o *Madrigali a 5 voci*, Venise, 1575, in-4^o. 2^o *Motetti a 2, 3, 4, 5, e 6 voci*, sept livres ; le dernier a paru à Venise en 1629. 3^o *Harmonici fiori, madrigali a 2, 3 e 4 voci*, six livres. 4^o *Litanie della Beata Virgine a 5 voci*. 5^o *Messe e Salmi a 5 voci*. 6^o *Concerti spirituali a 1, 2, 3, 4 voci*, lib. 1. 7^o *Gemme sacre*, Venise, 1622.

MILICO (JOSEPH), compositeur et chanteur distingué, naquit à Naples en 1759, et non pas à Milan, comme le prétend l'abbé Bertini. On manque de renseignements sur sa jeunesse et ses études ; on sait seulement qu'il subit fort jeune la castration, et que sa voix devint un fort beau soprano. Gluck, qui l'avait entendu en Italie, le considérait comme un des plus grands chanteurs de cette époque. Lorsque Millico visita Vienne en 1772 et y fut attaché au théâtre de la cour, cet illustre compositeur le choisit pour donner des leçons de chant à sa nièce. En 1774 Millico s'éloigna de Vienne et se rendit à Londres où il chanta pendant les années 1774 et 1775, puis il alla à Berlin. De retour en Italie vers 1780, il fut attaché à la musique du roi de Naples, et y jouit d'une faveur décidée dont il abusa quelquefois, dit-on, pour opprimer d'autres artistes qui excitaient sa jalousie. Parmi les compositions de Millico, on remarque : 1^o *La pietà d'Amore*, opéra semi-seria, représenté à Naples en 1785. 2^o *La Zelinda*, opéra seria, *ibid.*, 1787. 3^o *Nonna per fare dormire i Bambini*, Naples, 1792. 4^o Cantates avec instrumens : *Il pianto d'Erminia* ; *La morte*

di Clorinda ; *La nutatrice d'Ubaldo*. 5^o Ariettes italiennes, avec accompagnement de harpe, 1^{er}, 2^{me} et 3^{me} recueils, chacun de 6 ariettes, Vienne, Artaria. 6^o 12 Canzonettes avec accompagnement de piano et violon, Londres, 1777. 7^o Duos nocturnes pour deux ténors, deux violons et piano, en manuscrit.

MILLIN (AUBIN-LOUIS), connu particulièrement sous le nom de *Millin de Grandmaison*, naquit à Paris le 19 juillet 1759. Après avoir terminé ses humanités, il se livra à l'étude des sciences, de la philologie, et à des recherches littéraires. A l'époque de l'organisation des écoles centrales, il fut nommé professeur d'histoire à celle de Paris, puis il succéda à l'abbé Barthélemi en qualité de conservateur du cabinet des antiques de la bibliothèque nationale. Il conserva cette place jusqu'à sa mort, arrivée le 14 août 1818. Au nombre des ouvrages de ce savant infatigable on trouve un *Dictionnaire des Beaux-Arts*, Paris, 1806, 3 vol. in-8^o ; ouvrage recherché et devenu rare, qui n'est qu'une traduction de la *Théorie des Beaux-Arts* de Sulzer, avec l'addition d'un certain nombre d'articles concernant les antiquités, mais où Millin n'a point fait entrer l'important supplément de Blankenburg. On y trouve de bons articles relatifs à la musique.

MILTITZ (CHARLES-BORRONEE DE), chambellan du roi de Saxe, conseiller particulier et gouverneur du prince royal, naquit le 9 novembre 1781 à Dresde. Un penchant décidé pour la poésie et plus encore pour la musique, se manifesta en lui dès son enfance. A l'âge de onze ans il étonnait déjà par sa manière de jouer sur le piano les morceaux difficiles de cette époque. Le plaisir qu'il eut alors à entendre la *Flûte enchantée*, de Mozart, lui inspira le vif désir de composer aussi, et sans autre guide que son instinct, il se mit à faire quelques essais. Destiné à la carrière des armes, il entra au service à l'âge de seize ans ; mais la vie de garnison

n'interrompit pas ses études poétiques et musicales. Plus tard il entra dans la garde royale à Dresde et y passa cinq années pendant lesquelles il perfectionna son instruction près d'un maître de composition et par une correspondance artistique avec Rochlitz. En 1811, il demanda sa retraite de la garde, et alla s'établir dans une maison de campagne à Scharffenberg, près de Meissen, dans l'espoir de se livrer en liberté aux arts qu'il affectionnait; mais la guerre qui se déclara l'année suivante vint l'arracher à sa retraite, et l'obligea à reprendre du service. La paix vint le rendre à ses travaux en 1814; il profita du repos qu'elle lui laissait pour recommencer ses études de composition avec Weinlig, élève de l'abbé Mattei, et en 1820 il fit un voyage en Italie pour achever de s'instruire dans l'art. Pendant un séjour de huit mois à Naples, il écrivit un opéra bouffe pour un des théâtres de cette ville; mais cet ouvrage ne fut pas représenté. De retour à Dresde en 1823, il y a été élevé aux dignités de chambellan du roi et de gouverneur du prince royal, mais cette haute position ne l'a point empêché de cultiver les arts comme il le faisait auparavant. Ses principales productions sont une messe solennelle (en *sol* mineur) dont on parle avec éloge en Allemagne, une ouverture de concert inspirée par les poésies d'Ossian, et l'opéra de *Saül*, joué avec succès à Dresde en 1833, et dont la partition arrangée pour le piano a été publiée à Leipsick, chez Breitkopf et Härtel. M. de Miltitz a écrit aussi beaucoup de morceaux pour le piano et des chansons allemandes dont on a publié quelques-unes à Meissen et à Leipsick. On a aussi de lui de bonnes observations sur la situation de la musique en Allemagne et en Italie, dans les *Oranienblätter* (Feuilles d'orange), qui parurent depuis 1822 jusqu'en 1825, en trois volumes in-8°. Enfin, il a fourni quelques articles concernant la musique à l'*Abendzeitung* (Gaz. du soir), de Dresde,

à la Gazette musicale de Leipsick, et au recueil intitulé *Cæcilia* (t. 16, p. 282 et suiv., et t. 17, p. 180 et suiv.).

MINÉ (JACQUES-CLAUDE-ADOLPHE), organiste actuel du chœur de l'église de Saint-Roch, à Paris, est né le 4 novembre 1796. Admis le 5 septembre 1811 comme élève au Conservatoire de musique, il y a étudié le violoncelle et l'harmonie. M. Miné est neveu de Perne, ancien inspecteur de l'école royale de chant et de déclamation. Il a publié : 1° Fantaisie pour piano et violon, op. 1, Paris, A. Meissonnier; op. 16, Paris, Simon Gaveaux. 2° Nocturne *idem*, op. 15, Paris, Hanry. 3° Fantaisie pour piano et violoncelle, op. 25, Paris, A. Meissonnier. 4° Concerto de société pour le piano, *ibid.* 5° Plusieurs trios pour piano, violon et violoncelle. 6° Sonates faciles pour piano seul, op. 4, Paris, Frère. 7° Beaucoup de morceaux de différents genres pour piano et d'autres instrumens, seul ou en société avec d'autres artistes. 8° Méthode de violoncelle, Paris, A. Meissonnier. 9° *Idem* pour la contrebasse, *ibid.* 10° *Livre d'orgue contenant l'office de l'année, tout le plainchant arrangé à trois parties, et suivi de pièces d'orgue*, op. 26, Paris, A. Meissonnier. Cet ouvrage a pour base le plainchant parisien, et ne peut être utile que dans le diocèse de Paris. M. Miné a été aussi collaborateur de M. Fessy, dans la collection de messes, hymnes, proses, etc., arrangés pour l'orgue, et récemment publiées sous le titre de *Guide de l'Organiste*, Paris, Troupenas, 1839. 12 livraisons in-folio. Enfin, on connaît sous son nom un journal de pièces d'orgue, dont il a paru 5 années sous le titre de *L'Organiste français* (en collaboration avec M. Fessy), Paris, Richault, et des *Pièces d'orgue*, en 2 suites, op. 54, *ibid.*

MINELLI (JEAN-BAPTISTE), un des plus savans chanteurs sortis de l'école de Pistocchi, naquit à Bologne en 1687, et fut soumis fort jeune à la castration. Sa voix était un contralto de la plus belle qualité.

Il excellait surtout dans le chant d'expression, quoiqu'il ne manquât pas d'agilité dans les traits et qu'il eût un trille excellent. Il brillait à Rome vers 1715.

MINGOTTI (RÉGINE)¹, célèbre cantatrice du dix-huitième siècle, dont le nom de famille était *Valentini*, naquit à Naples en 1728, de parens allemands. Elle n'était âgée que de dix mois lorsque son père, officier au service de l'Autriche, reçut l'ordre de se rendre à Grätz, en Silésie, et l'emmena avec lui. Restée orpheline, elle eut pour tuteur un oncle qui la mit au couvent des ursulines à Grätz. La musique qu'on y chantait au chœur fit sur elle une impression si vive, qu'elle supplia l'abbesse de lui donner quelques leçons de chant, afin qu'elle pût faire aussi sa partie. L'abbesse fit ce qu'elle désirait et lui enseigna les élémens de la musique et du solfège; mais avant qu'elle eût atteint sa quatorzième année, son oncle mourut, sa pension cessa d'être payée au couvent, et elle retourna près de sa mère et de ses sœurs. Inhabile aux soins du ménage, elle fut en butte aux railleries de sa famille; sa voix et son goût pour le chant excitaient surtout la mauvaise humeur de ses sœurs. Pour se soustraire à des tracasseries sans cesse renaissantes, Régine épousa Mingotti, Vénitien déjà vieux qu'elle n'aimait pas, mais qui avait à ses yeux le mérite de l'arracher à de mauvais traitemens. Cet homme était directeur de l'Opéra de Dresde : il comprit le parti qu'il pouvait tirer de la belle voix de sa femme, et la confia aux soins de Porpora, alors maître de chapelle de la cour, et le plus célèbre professeur de chant de cette époque. Sous la direction d'un tel maître, la jeune Mingotti fit de rapides progrès. Attachée au théâtre de l'électeur, elle n'eut d'abord que des appointemens peu considérables; mais bientôt ses succès lui procurèrent des avantages plus dignes de son talent. Ses succès eurent tant d'éclat,

que la célèbre cantatrice Faustine Bordoni, alors au service de la cour, ne put dissimuler sa jalousie, et qu'elle s'éloigna de Dresde pour aller en Italie. La réputation de la Mingotti se répandit bientôt jusqu'en ce pays, et des propositions lui furent faites pour le grand théâtre de Naples. Elle y parut avec éclat en 1784, dans *l'Olimpiade* de Galuppi, et n'étonna pas moins les Italiens par la pureté de sa prononciation que par la beauté de sa voix et de son chant. Après un pareil triomphe elle reçut des propositions d'engagement de toutes les grandes villes de l'Italie; mais elle les refusa parce qu'elle en avait un avec la cour de Dresde.

De retour en cette ville, elle y chanta son rôle de *l'Olimpiade* avec un succès prodigieux. Hasse et sa femme (Faustine) étaient alors revenus dans la capitale de la Saxe; ce compositeur y remplissait les fonctions de maître de chapelle. Dans la crainte que la jeune rivale de sa femme ne la fit oublier, Hasse écrivit pour la Mingotti, qui devait jouer un rôle dans son *Demofonte*, un air difficile qui n'était accompagné que de quelques notes pincées par les violons, espérant que, n'étant point soutenue par l'harmonie, son intonation s'égèrerait. Séduite par la beauté de cet air (*Se tutti i mali miei*), elle s'empessa de l'étudier; mais bientôt elle reconnut le piège, et mit tant de soin dans l'exécution du morceau, qu'il devint pour elle l'occasion d'un nouveau triomphe. En 1751, elle s'éloigna de Dresde pour aller à Madrid où elle chanta avec Gizziello, sous la direction de Farinelli. Charmé par la beauté de sa voix, celui-ci mettait tant de prix à la réserver uniquement pour les spectacles et les concerts de la cour, que non-seulement il lui défendait de se faire entendre ailleurs, mais qu'il ne voulait même pas qu'elle étudiât dans une chambre où elle pouvait être entendue de la rue. Après deux ans de séjour en Espagne, elle se

¹ Elle est appelée *Catherine* par Gerber. Choron et Fayolle, et tous les copistes de ces auteurs : mais Man-

cini, contemporain de la Mingotti, lui donne son véritable prénom.

rendit à Paris, puis à Londres, et ses succès n'eurent pas moins d'éclat dans ces villes qu'à Madrid, à Dresde et à Naples. Plus tard elle chanta dans les villes principales de l'Italie, et partout elle causa autant d'étonnement que de plaisir. Cependant elle resta attachée à la cour de Dresde tant que le roi Auguste vécut : après sa mort, en 1765, elle s'établit à Munich, où elle jouit de l'estime générale. Lorsque Burney visita cette ville en 1772, elle avait conservé la beauté de sa voix, et parlait de la musique avec une connaissance profonde de l'art. Sa conversation était animée; elle parlait également bien l'allemand, le français, l'italien, et pouvait suivre une conversation en anglais et en espagnol. Elle chanta devant Burney pendant plusieurs heures en s'accompagnant elle-même au piano. En 1787 elle se retira à Neubourg, sur le Danube, où elle est morte en 1807, à l'âge de soixante-dix-neuf ans. Son portrait, peint au pastel par Rosalba, est dans la galerie de Dresde.

MINGUET (PAUL), musicien, vivait à Madrid dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il a publié un traité élémentaire de musique intitulé : *Quadernillo nuevo, que en ocho Laminas finas demuestran y explican el arte de la musica, con todos sus rudimentos para saber solfear, modular, transportar, y otras curiosidades mui utiles*, Madrid, Manuel Martin, sans date. Forkel présume que l'ouvrage a paru en 1774.

MINNERME, joueur de flûte et poète élégiaque, était originaire de Colophon, de Smyrne ou d'Astypalée. Il fut contemporain de Solon, et se distingua surtout par ses élégies dont il ne nous reste que quelques fragmens conservés par Stobée. Horace préférait Minnerme à Callimaque, et Propertius dit qu'en matière d'amour ses vers valaient beaucoup mieux que ceux d'Homère :

Plus in amore valet Minnermi versus Homero.
(Lib. I, eleg. 9, vers. 11.)

MINOJA (AMEROISE), compositeur et professeur de chant, naquit le 21 octobre 1752 à l'*Ospitaletto*, près de Lodi. Il était âgé de quatorze ans lorsqu'il commença à cultiver la musique pour son amusement : plus tard il en fit sa profession, moins par nécessité que par goût, car il était né dans l'aisance. Après avoir fait sous la direction de Sala un cours de composition, il alla demeurer à Milan où il succéda à Lampugnani dans la place d'accompagnateur de l'opéra, au théâtre de la Scala. En 1787 il écrivit pour ce théâtre l'opéra sérieux intitulé *Tito nelle Gallie*. L'année suivante il alla à Rome où il composa pour le théâtre *Argentina la Zenobia*. De retour à Milan, il y fut nommé maître de chapelle à l'église des PP. de la Scala, et dès lors il n'écrivit plus que de la musique religieuse. Lorsque les Français entrèrent en Italie sous la conduite du général Bonaparte, Minoja concourut pour une marche et une symphonie funèbre en l'honneur du général Hoche, et obtint le prix qui consistait en une médaille de la valeur de cent sequins. La société italienne des sciences, arts et belles-lettres ayant été organisée avec le royaume d'Italie, Minoja fut un des huit membres de la section de musique de cette académie. Il écrivit pour le couronnement de Napoléon à Milan un *Veni Creator* et un *Te Deum* à trois voix et orchestre, qui furent exécutés à la cathédrale, par deux cent cinquante musiciens. Il écrivit aussi une cantate pour le théâtre de la Scala, à l'occasion du mariage d'Engène Beauharnais, vice-roi d'Italie. Il est mort à Milan le 5 août 1825. Outre les compositions précédemment citées de cet artiste, on connaît de lui des quatuors pour deux violons, alto et basse, intitulés : *I divertimenti della Campagna*; sonates de piano, publiées à Brunswick; un *De profundis* à 5 voix et orchestre qui se trouve dans les archives de la société des arts et des lettres de Livourne, et qui a été publié à Milan, chez Riccordi; une messe de

requiem conservée à Milan, et chez M. l'abbé Santini, à Rome; un *De profundis* à 4 en langue italienne; des leçons de Job, à 5 voix; d'autres leçons pour voix de soprano et chœur; un *Sanctus* à 3, et une messe solennelle à 4. Minoja a publié: *Lettere sopra il canto*, Milan, Mussi, 1812, in-8° de 26 pages. On a fait une traduction allemande de cet écrit; elle est intitulée: *Minoja, über den Gesang, ein Sendschreiben an B. Asioli*, Leipsick, Breitkopf et Härtel, 1815, in-8° de 29 pages.

MINORET (GUILLAUME), maître de musique de Saint-Victor, fut aussi un des quatre maîtres de chapelle de Louis XIV. Il mourut à Paris en 1717, dans un âge avancé. En 1682 il composa le *Te Deum* qui fut chanté à Saint-Victor pour la naissance du duc de Bourgogne. On connaît de lui en manuscrit plusieurs motets parmi lesquels on cite comme les meilleurs: 1° *Lauda Jerusalem Dominum*. 2° *Quemadmodum desiderat*. 3° *Venite Exultemus*. 4° *Nisi Dominus*. On trouve en manuscrit à la bibliothèque royale de Paris une messe de Minoret sur des mélodies de Noël.

MINOZZI (MARCEL), maître de chapelle de l'église cathédrale de Carpi, dans la première moitié du dix-septième siècle, est connu par un recueil de compositions intitulé: *Salmi, sinfonie e Litanie a 3, 4 e 5 voci, con violini*, Venise, 1658.

MION (JEAN-JACQUES-HENRI), maître de musique des enfans de France, obtint sa charge en 1745. Il vivait encore en 1761; mais il ne paraît plus dans un état des officiers de la maison du roi pour l'année 1765, que j'ai consulté. En 1741 il a fait représenter à l'Opéra de Paris *Nitétis*, tragédie lyrique en cinq actes, de sa composition. Il a écrit aussi la musique de *L'Année galante*, ballet représenté à Versailles le 14 mars 1747, et à Paris, le 11 avril suivant.

MIRABELLA (VINCENT), noble sicilien et savant antiquaire, né en 1570 à Syra-

cuse, s'appliqua dès sa jeunesse à l'étude des mathématiques, de la géographie, de l'histoire, et cultiva la musique et la poésie. Il mourut à Motica en 1624. En 1606 il a publié à Palerme le premier livre de ses madrigaux à quatre voix. Dans un volume qu'il a fait paraître en 1605 à Salerne, sous le titre de *Infidi Lumi*, concernant les antiquités, on trouve quelques dissertations relatives à la musique.

MIRECKI (FRANÇOIS), né en Pologne vers 1792, a fait ses études musicales au Conservatoire de Varsovie, sous la direction de Elsner. Arrivé à Paris en 1816, il s'est fait connaître par des éditions des duos et trios de Clari et des psaumes de Marcello, avec accompagnement de piano, qui ont été publiées chez Carli. Pendant plusieurs années il donna des leçons de piano, puis il partit pour l'Italie en 1822 et s'établit à Gênes, comme professeur; mais soit qu'il n'y trouvât pas de ressources suffisantes pour l'emploi de son talent, soit qu'il ne pût rester longtemps dans la même position, il partit pour le Portugal au commencement de 1827, et composa à Lisbonne quelques opéras qui eurent du succès. Depuis 1828 on n'a plus eu de renseignemens sur sa personne. On a publié de la composition de cet artiste: 1° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 11, Paris, Carli. 2° Sonates pour piano et violon, op. 15, *ibid.* 3° Divertissement pour piano et guitare, op. 17, *ib.* 4° Sonates pour piano seul, op. 12, Paris, Janet, op. 14, Paris, Carli, op. 19, Milan, Riccordi. 5° Plusieurs divertissemens, fantaisies et rondos pour le piano, Paris, Carli, Milan, Riccordi. 6° Plusieurs suites de variations *idem*, *ibid.* 7° Des ariettes italiennes, *ibid.* M. Mirecki a composé à Varsovie un opéra intitulé *Les Bohémiens*, à Milan, le ballet de *Kenilworth*, et à Lisbonne un grand opéra dont le titre n'est pas présent à ma mémoire. On a aussi de lui un ouvrage intitulé: *Trattato intorno agli stromenti, ed all' istrumentazione*, Milan, Riccordi, 1825, in-fol. de 20 pages.

MIROGLIO (PIERRE-JEAN), fils d'un violoniste italien établi à Paris comme marchand de musique, naquit dans cette ville vers 1750, et fut élève de son père pour le violon. Il a fait graver de sa composition cinq livres de sonates pour violon et basse, et plusieurs livres de duos pour deux violons.

MIRUS (ADAM-ERDMANN), magister et recteur adjoint au gymnase de Zittau, naquit à Adorf le 26 novembre 1656, et mourut à Zittau le 5 juin 1727. Ce savant est auteur d'un livre rempli de détails curieux, qu'il a publié sous ce titre : *Kurze Fragen aus der Musica sacra worinnen den Liebhabern bey Lesung der biblischen Historien, etc.* (Courtes questions sur la musique sacrée, dans lesquelles on donne aux amateurs qui lisent les histoires bibliques des renseignemens spéciaux, avec des tables nécessaires), Gœrlitz, 1707, in-12. Deuxième édition, Dresde, 1715, in-8°. On trouve aussi des renseignemens sur la musique des lévites dans le Lexique des antiquités bibliques du même auteur (Leipsick, 1714, in-8°), pages 52, 164, 240, 545, 750 et 868.

MISENUS (GEORGE-THÉODORE), chantre à Meissen, dans la seconde moitié du seizième siècle, a publié un manuel des principes de musique sous ce titre : *Quæstiones musicæ in usum scholæ Meisnensis*, Gœrlitz, 1575, in-8°.

MISEROCCA (BASTIEN), maître de chapelle et organiste de l'église St.-Paul, à Massa, naquit à Ravenne, dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a fait imprimer à Venise, en 1609 et 1611 plusieurs messes, vêpres et motets.

MISLIWECZEK (JOSEPH). Voy. **MYSLIWECZEK**.

MITFORD (JEAN), écrivain anglais de la seconde moitié du dix-huitième siècle, a publié un livre qui a pour titre : *Essay on the harmony of Language, etc.* (Essai sur l'harmonie du langage), Londres, 1774, in-8°. On y trouve des observations sur l'union de la poésie et de la musique.

MITHOBIUS (NECTOR), docteur en théologie, surintendant-général du pays de Mecklenbourg, et pasteur primaire à Ratzebourg, naquit à Hanovre en 1600, et mourut en 1655. Dix ans après sa mort on a publié un ouvrage de sa composition intitulé : *Psalmodia Christiana, das ist grundliche Gewissens-Belehrung, was von der christlichen Musica sowohl vocali als instrumentali zu halten, allen alten und neuen Music-finden, absonderlich aber des meining Sel. h. m. Theophili Grossgebauers in seiner neulich edirten Wachterstimme Cap. XI, entgegen gesetzt* (Psalmodie chrétienne, ou éclaircissement fondamental dans lequel il est traité de la musique chrétienne, tant vocale qu'instrumentale), Jéna, 1665, in-4°. Il y a aussi des exemplaires de la même date portant l'indication de Brême, et de Wittemberg. Ce livre contient trois sermons, une dédicace, une préface et un appendix où l'on trouve des choses fort curieuses pour l'histoire de la musique.

MITTAG (JEAN-GODEFROID), directeur de musique à Uelzen, naquit à Leipsick au commencement du dix-huitième siècle. A l'occasion de l'inauguration du nouvel orgue de Uelzen, construit par Jean-George Stein, il a publié un écrit qui a pour titre : *Historisch-Abhandlung von der Erfindung, Gebrauch, Kunst und Vollkommenheit der Orgeln, mit Anmerkungen erläutert und bei Gelegenheit der solennen Einweihung des neuen Orgelwerks in der Marienkirche zu Uelzen herausgegeben* (Traité historique de l'invention, de l'usage, de l'art et de la perfection des orgues, éclairci par des notes, et publié à l'occasion de la dédicace solennelle de l'orgue nouvellement construit dans l'église de Sainte-Marie à Uelzen), Lünebourg, 1756, in-4°, de 15 pages.

MITTENREYTER (JEAN), facteur d'orgues à Leyde, a construit en 1765 celui de l'église luthérienne de Delft, composé de 25 registres, 2 claviers à la man

et pédale, et celui de l'église catholique de Leyde.

MITTERMAYER (GEORGE), né le 3 janvier 1783 à Fürth, près de Ratisbonne, apprit la musique au couvent de Windberg, près de Straubing, et fit ses premières études littéraires à Landshut, puis entra au lycée de Munich, où il reçut des leçons de chant de Winter. La beauté de sa voix de basse et sa bonne méthode le fit engager en 1805 en qualité de chanteur de la cour ; l'année suivante, il débuta au théâtre royal de Munich avec succès. Il y brilla jusqu'en 1815, particulièrement dans les opéras de Paër. On a gravé de lui des variations pour le chant, sur le thème *Nel cor più non mi sento*, Munich, Falter.

MITZLER DE KOLOF (LAURENT-CHRISTOPHE), fils du bailli de Wettelsheim, naquit en ce lieu le 25 juillet 1711. Ayant été envoyé au gymnase d'Anspach, il y apprit la musique et le chant sous la direction de Ehrenmann ; Carl fut son maître de violon, et sans autre guide que lui-même il étudia la flûte. En 1755 il se rendit à l'université de Leipsick : trois ans après il y fut gradué magister. Entraîné vers la culture des sciences et des arts, il alla ensuite à l'université de Wittenberg pour y suivre un cours de jurisprudence, puis retourna à Leipsick et y étudia la médecine. En 1756 il ouvrit dans cette ville des cours publics de mathématiques, de philosophie et de musique. Son goût pour cet art s'était développé par les occasions qu'il avait d'entendre souvent l'illustre J. S. Bach et les concerts de Leipsick, ainsi que par la lecture des écrits de Mattheson et d'autres théoriciens. Préoccupé de la pensée d'élever la musique à la dignité d'une science philosophique, il publia, en 1756, une dissertation inti-

ulée : *Quod musica scientia sit*. Deux ans après il fonda avec le comte Lucchesini et le maître de chapelle Bumler une société centrale de musique dont il fut nommé secrétaire, et qui avait pour objet de résoudre les problèmes et les questions qui pourraient être proposés concernant cet art-science. Pour atteindre ce but, la société devait publier sous la direction de Mitzler une sorte de journal paraissant par cahiers à des époques indéterminées. Ce journal eut le titre de *Bibliothèque musicale* : il en fut publié trois volumes et un cahier dans l'espace de dix-huit ans. Les statuts de la société musicale fondée par Mitzler se trouvent dans le deuxième cahier du troisième volume de la *Bibliothèque musicale*. La rédaction d'une grande partie de cet écrit périodique lui appartenait¹. Musicien érudit, mais sans génie, il voulut cependant faire des essais de composition, dans des études d'odes pour le clavecin dont la médiocrité excita l' hilarité des artistes. Il en parut un éloge ironique dans l'*Ehrenpforte* de Mattheson ; Mitzler prit cet éloge au sérieux, et y fit dans sa Bibliothèque une réponse qui augmenta le nombre des rieurs. Appelé en 1745 à Konskie, en Pologne, pour enseigner les mathématiques aux fils du comte Malakowski, il fit avant son départ de Leipsick quelques dispositions pour assurer l'existence de sa société, et même il conserva la librairie qu'il y avait établie, afin de faciliter la publication de la suite de la Bibliothèque musicale ; mais il ne put empêcher que cette publication se ralentit et que la société ne fût dissoute par le fait, quelques années après. En 1747, il fut gradué docteur en médecine à Erfurt. Plus tard il alla s'établir à Varsovie, et le roi de Pologne lui accorda des titres de noblesse. C'est depuis ce temps qu'il ajouta

¹ Les membres de cette société de musique étaient : 1° Le comte de Lucchesini, 2° Mitzler, 3° George Henri Bumler, maître de chapelle à Anspach, 4° Christophe Theophile Schroeter, organiste à Nordhausen, 5° Heinrich Beckmeyer, chanteur à Wolfenbüttel, 6° Tilemann,

maître de chapelle à Hambourg, 7° Stölzer, maître de chapelle à Gotha, 8° G. F. Lingke, 9° Spiess, compositeur et auteur d'un traité de composition, 10° Händel, 11° W. Weiss.

le titre de *Kolof* à son nom de Mitzler. Vers 1754 il transporta à Varsovie sa librairie et y établit une imprimerie. Il mourut en cette ville au mois de mars 1778, à l'âge de soixante-sept ans.

Les ouvrages publiés de Mitzler sont : 1^o *Dissertatio quod musica scientia sit et pars eruditionis philosophice*, Leipsick, 1754, in-4^o. Une deuxième édition a paru en 1756. 2^o *Lusus ingenii de præsentis bello augustiss. atque invictiss. imperatoris Caroli VI, cum fœderatis hostibus, ope tonorum musicorum illustrato*, Wittenberg, 1755. 3^o *Neu eraffnete Musikalische Bibliothek oder gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von musikalischen Schriften und Büchern* (Bibliothèque musicale nouvellement ouverte, ou notices exactes et analyses impartiales d'écrits et de livres sur la musique, etc.). 1^{er} volume, composé de 6 parties publiées séparément, depuis 1756 jusqu'en 1758, avec le titre général donné à Leipsick, 1759, in-8^o. Deuxième volume, en quatre parties publiées depuis 1740 jusqu'en 1745, avec le titre général, Leipsick, 1745, in-8^o. Troisième volume, divisé en quatre parties formant 778 pages, non compris les tables, depuis 1746 jusqu'en 1752, avec le titre général, Leipsick, 1752, in-8^o. Quatrième volume, dont la première partie seulement, renfermant 182 pages, a été publiée à Leipsick, en 1754. 4^o *Musikalischer Staarstecher, in welchem rechtschaffener Musikverstaendigen Fehler bescheiden angemerckt*, etc. (L'oculiste musicien qui découvre et annote modestement les fautes de musique, et persifle les folies des soi-disant compositeurs), Leipsick, 1740, in-8^o. Ce journal n'a pas été continué. 5^o *Die Anfangsgründe der Generalbasses, nach mathematischer Lehrart abgehandelt*, etc. (Éléments de la basse continue, traités d'après la méthode mathématique, et expliquée au moyen d'une machine inventée à cet effet), Leipsick, 1759, in-8^o. La description de cette ma-

chine se trouve dans la Bibliothèque musicale. 6^o La traduction allemande du *Gradus ad Parnassum*, ou traité de composition de Fux, sous ce titre : *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur regelmessigen musikalischen Composition, etc.*, Leipsick, 1742, in-4^o. Mitzler a publié de sa composition : Odes morales choisies pour l'utilité et l'amusement des amateurs de clavecin, etc., Leipsick, 1740-1745. Trois suites, et quatre sonates pour la flûte traversière, le hautbois ou le violon, arrangées de manière qu'on peut aussi les exécuter sur le clavecin, Leipsick, in-fol.

MOCKER (...), professeur de musique et première clarinette du grand théâtre à Lyon, a publié de sa composition : 1^o Fantaisie concertante pour clarinette et piano, op. 4, Lyon, Arnaud. 2^o Nocturne pour basson et piano, op. 5, *ibid*. 3^o Duos pour 2 clarinettes, *ibid*.

MOCKER (...), fils du précédent, pianiste et compositeur, professeur à Lyon, a publié : 1^o Grande sonate pour piano et violon, Paris, Dufaut et Dubois. 2^o Marches pour piano, op. 6, Lyon, Arnaud. 3^o Quatre divertissemens pour piano seul, op. 2, *ibid*. 4^o Fantaisie sur des airs de *la Dame blanche*, *ibid*. 5^o Romance de Haydn, variée pour le piano, *ibid*.

MOCKERT (...), facteur d'orgnes à Halberstadt, vers la fin du dix-septième siècle, naquit à Langenstein près de cette ville. Après avoir construit plusieurs instrumens renommés de son temps, il s'est retiré en 1717 au couvent de Rossleben.

MOCKERT (CHRISTOPHE), fils du précédent, habile facteur d'orgues, né à Halberstadt, en 1689, s'est fait connaître avantageusement par dix-huit instrumens qu'il a construits en différentes villes. Après avoir vécu trente-six ans à Rossleben, il y est mort en 1755.

MOCKERT (JEAN-CHRISTOPHE), fils de Christophe, né à Rossleben, s'est fait connaître aussi comme un bon facteur par les orgues qu'il a construites vers le milieu du

dix-huitième siècle à Erfurt, à Rossleben, à Rehmsen sur la Saale, à Niemstadt et à Naumbourg.

MODERNE (JACQUES), musicien français du seizième siècle et au commencement du dix-septième, fut maître de chapelle de Notre-Dame du Confort, à Dijon. Gessner cite de sa composition (*Bibliothèque univers.*, lib. VII) les ouvrages suivants : 1^o Chansons françaises à quatre parties. 2^o Motets à 5 et à 6 voix, lib. 5.

MOEHRING (JEAN-PIERRE), né à Hildburghausen, en 1700, était attaché à la chapelle du prince d'Anhalt-Zerbst, en 1756, comme violoniste. Il a laissé en manuscrit plusieurs morceaux de musique instrumentale.

MOELLER (J.-C.), claveciniste et compositeur allemand, vivait vers 1780. Il a fait imprimer à Francfort et à Spire des quatuors pour piano, violon, alto et basse, des préludes, des quatuors pour violon, et quelques bagatelles pour le chant.

MOELLER (JEAN-GODEFROID), professeur de piano à Leipsick, au commencement du dix-neuvième siècle, étudiait la théologie à l'université de cette ville, en 1797. Il fut élève de Kessel, professeur de musique à Erfurt. On a gravé de sa composition : 1^o Sonate pour piano à quatre mains, Leipsick, 1797. 2^o Douze variations pour piano seul, *ibid.* 3^o Seize variations *idem*, *ibid.* 4^o Fantaisie et fugue, *idem*, *ibid.*, 1805.

MOERING (MICHEL), né à Hildburghausen, le 11 octobre 1677, fréquenta le collège de cette ville jusqu'en 1695, puis entra au gymnase de Cobourg, et alla achever ses études à l'université de Jéna en 1698. En 1704, le duc de Hildburghausen le nomma première basse-taille de sa chapelle, puis gouverneur de ses pages. En 1712, l'emploi de chantre à Seidenstadt lui fut confié; mais il le quitta l'année suivante pour aller remplir les mêmes fonctions dans le lieu de sa naissance, et enfin fut appelé à Cobourg, en 1720, comme chantre et magister. Il y a écrit

beaucoup de morceaux de musique d'église qui ont eu de la réputation dans la première moitié du dix-huitième siècle, et qui sont restés en manuscrit.

MOERL (GUSTAVE-PHILIPPE), né à Nuremberg, le 26 décembre 1675, y devint prédicateur à Saint-Sebalde en 1724, puis fut président du Consistoire, bibliothécaire de la ville, et professeur de théologie. Il y mourut le 7 mai 1750. Au nombre de ses écrits, on trouve deux sermons, le premier prononcé à l'occasion de l'installation d'un nouvel orgue, à l'église de Sainte-Égide, et publié sous le titre : *Das rein gestimmte Orgelwerk unsers Herzens, oder christliche Einweihungspredigt eines neu verfertigten Orgelwerks, welches vor die allbereit 15 Jahr in Asche liegende Egidien-Kirche angeschafft*, etc., Nuremberg, 1709, in-4^o. L'autre, sur l'installation du nouvel orgue de l'église des Dominicains, intitulé : *Einweihungs-Predigt der neuen Orgel in der Dominicaer-Kirche*, *ibid.*, 1709, in-4^o.

MOESCHL (CHRISANTE), moine franciscain, naquit à Neunbourg, dans la Bavière, près de la forêt de Bohême, en 1745. A l'âge de dix-neuf ans il entra dans son ordre, et fut nommé organiste de son couvent. Kamerloher lui fit faire vers cette époque un cours de composition. Mäschl vivait encore en 1812, au couvent d'Ingolstadt. Il a laissé en manuscrit plusieurs compositions pour l'église, entre autres un oratorio. On a gravé de sa composition à Berlin, vers 1780, un recueil de pièces intitulé : *Unterhaltung bey'm Clavier* (Amusemens pour le clavecin).

MOESER (CHARLES), violoniste et chef d'orchestre du théâtre royal de Berlin, est né dans cette ville le 24 janvier 1774. Dès ses premières années il montra d'heureuses dispositions pour la musique : son père, trompette major du régiment de hussards de Ziethen, lui donna les premières leçons de violon dès qu'il eut atteint

sa sixième année. Il n'était âgé que de huit ans lorsqu'il se fit entendre avec succès dans un concert public. Le roi de Prusse, Frédéric-Guillaume II, l'ayant entendu, le prit sous sa protection, et le fit entrer à l'âge de quatorze ans dans la chapelle du margrave de Schwedt. Après la mort de ce prince, Mœser retourna à Berlin et y entra bientôt après dans la chapelle du roi. Ce fut alors qu'il reçut des leçons de Haake pour le violon, et qu'il étudia le mécanisme de cet instrument d'après une méthode régulière. Ses progrès furent rapides ; mais une intrigue amoureuse avec la comtesse de la Mark, fille naturelle du roi, le compromit, et vint arrêter le cours de ses études en le faisant exiler de Berlin. Le roi eut la bonté de lui envoyer cent ducats pour les frais de son voyage. Mœser se dirigea vers Hambourg par Brunswick, se fit entendre dans plusieurs villes, et commença sa réputation de virtuose. Les liaisons qu'il eut le bonheur de former à Hambourg avec Rode et Viotti l'initiaient aux principes d'une école de violon qui sera toujours le modèle de la pureté et de l'élégance. Les voyages qu'il fit en Danemark, en Norwège et surtout à Londres furent avantageux à sa fortune, et l'auraient été davantage si une liaison avec une cantatrice italienne ne lui eût fait oublier à Copenhague un engagement que Salomon lui avait envoyé pour ses concerts. Après la mort de Frédéric-Guillaume II, il lui fut permis de retourner à Berlin, et dès lors commença pour lui une carrière d'artiste plus sérieuse. Admis dans l'intimité du prince Louis-Ferdinand, il y connut Dussek, et reçut du beau talent de ce grand artiste une salutaire impulsion. En 1804, il alla à Vienne et reçut de Haydn et de Beethoven des éloges flatteurs sur sa manière d'exécuter leurs quatuors. La dissolution de la chapelle du roi de Prusse, après les événemens de la guerre de 1806, troubla l'existence de Mœser, comme celle de beaucoup d'autres artistes, et il dut

alors chercher des ressources dans des voyages artistiques en Pologne et en Russie. Son séjour dans ce dernier pays se prolongea pendant plus de quatre ans. De retour à Berlin en 1811, il y donna des concerts où son talent excita les plus vifs applaudissemens. La réorganisation de la chapelle royale l'attacha au service du roi en qualité de premier violon, et en 1825 il eut le titre de maître de concerts. Dix ans après il a fait un voyage à Paris avec un de ses fils qui annonce d'heureuses dispositions pour le violon. A son retour, il a visité Bruxelles et m'a remis une lettre de recommandation que Cherubini lui avait donnée. Il ne se faisait plus entendre dès lors qu'en accompagnant son fils. Il se proposait de faire avec celui-ci un nouveau voyage en Hollande et en Belgique, mais je ne l'ai plus revu. La vie de cet artiste est, dit-on, remplie d'aventures romanesques. On connaît de M. Mœser une *Polonoise* qui a eu de la vogue.

MOITA (JEAN-BAPTISTE), compositeur italien, né dans la seconde partie du seizième siècle, a publié : *Madrigali a sei voci*, Anvers, 1600, in-4°.

MOJON (BENOÎT), médecin italien, est né à Gênes en 1770, et a fait ses études à Montpellier. D'abord professeur d'anatomie et de physiologie à l'université impériale de cette ville, puis médecin en chef de l'hôpital, il s'est fixé à Paris depuis 1814, où il exerce la médecine. Il est membre de beaucoup de sociétés de médecine et de sciences naturelles. Au nombre des écrits de ce savant, on remarque : 1° *Mémoire sur les effets de la castration dans le corps humain*, Montpellier, 1804, in-8°. La troisième édition de cette dissertation a été publiée à Gênes, chez Gravier, 1815, in-4° de 40 pages. Il y en a une traduction italienne intitulée : *Dissertazione sulli effetti della castratura nel corpo umano*, Milan, Piroto, 1822, in-8° de 55 pages. 2° *Memoria sull' utilità della musica, sì nello stato di salute, come in quella di malattia*, 1802, in-8°.

Une traduction française de ce morceau a été faite par le professeur de médecine Muggetti, et publiée sous ce titre : *Dissertation sur l'utilité de la musique*, Paris, Fournier, 1805, in-8°.

MOLDENIT (JOACHIM DE), gentilhomme danois, amateur de musique, natif à Glückstadt dans les premières années du dix-huitième siècle. En 1755, il publia à Hambourg : *Sei sonate a flauto traverso e basso continuo, con un discorso sopra la maniera di suonar il flauto traverso*. L'art de jouer de la flûte était si peu avancé à l'époque où parut cet ouvrage, que Moldenit blâme Quantz pour avoir introduit le coup de langue dans le jeu de cet instrument. La flûte pour laquelle il a écrit ses sonates descendait jusqu'à la grave : il attachait beaucoup de prix à cette invention, qui a été renouvelée de nos jours. Je possède un autre écrit de Moldenit sur le même sujet qui prouve l'existence de deux autres discours relatifs aux six sonates de sa composition ; il a pour titre : *Dritter neuester und letzter Discours über sechs Sonaten für die Querflöte und Bass* (Troisième nouveau et dernier discours sur six sonates pour la flûte traversière et basse), *da Gioacchino Moldenit, nobile danese da Glückstadt, dilettante in Hamburgo*, 2 feuilles in-4°, sans nom de lieu et sans date ; mais le chronogramme formé par les noms *Gioacchino Moldenit* indique 1755. Après une introduction où l'auteur rapporte les félicitations qu'il a reçues sur l'invention de sa flûte, on trouve une épître en vers allemands au lecteur sur les sonates dont il s'agit, puis des éloges en vers du même ouvrage par diverses personnes, et enfin un chant de remerciement sur un air connu.

MOLINA (BARTHOLOMÉ), moine franciscain espagnol, né dans la seconde moitié du quinzième siècle, est auteur d'un traité du chant ecclésiastique intitulé : *Arte de cantollano*, Valladolid, 1509, in-folio.

MOLINARO (SIMON), maître de chapelle de l'église cathédrale de Gènes, dans les premières années du dix-septième siècle, fut considéré comme un des luthistes les plus remarquables de son temps. Burney cite de sa composition : *Concerti ecclesiastici*, Venise, 1605, in-4°.

MOLINARI (PIERRE), compositeur et prédicateur à Murano, île de l'état de Venise, vers le milieu du dix-septième siècle, a fait représenter à Venise, en 1660, l'opéra intitulé : *Ipsicratea*, et en 1664 *Le Barbarie del Caso*.

MOLINE (PIERRE-LOUIS), auteur dramatique, né à Montpellier vers le milieu du dix-huitième siècle, fut d'abord avocat au parlement, et pendant la révolution eut la charge de secrétaire-greffier de la Convention nationale. Il est mort à Paris en 1821. Auteur de beaucoup de livrets d'opéras, il a écrit aussi une brochure intitulée *Dialogue entre Lully, Rameau et Orphée* (Gluck), dans les *champs Élysées*, Amsterdam (Paris), 1774, in-8°.

MOLINO (LOUIS), violoniste italien, élève de Pugnani, lui a succédé en 1798 comme premier violon de l'Opéra de Turin. En 1809, il fit un voyage à Paris, et s'y fit entendre avec succès sur le violon et sur la harpe, dont il jouait fort bien. On a gravé de sa composition : 1° 1^{er} concerto pour violon (en *ré*), Paris, Pleyel. 2° 5 duos concertans pour 2 violons, op. 8, 11, 13, Paris, Cousineau. 2° Trois *idem*, lettre A, Paris, Frey. 4° Concertos pour harpe et orchestre, nos 1, 2, 3, Paris, Cousineau. 5° Grande sonate pour harpe seule, *ibid.* 6° Fantaisie *idem*, op. 10, *ibid.* 7° Ariettes italiennes, Milan, Ricordi. 8° 6 romances avec acc. de piano, Paris, Leduc. On a confondu l'artiste dont il s'agit ici avec celui qui est l'objet de l'article suivant, dans le Catalogue général de la musique imprimée publié par Whistling.

MOLINO (FRANÇOIS), guitariste distingué, né à Florence vers 1775, s'est fixé à Paris en 1820, après avoir longtemps

voyagé en Espagne. On considère cet artiste comme un de ceux qui ont le mieux analysé le mécanisme de la guitare : la méthode qu'il a publiée pour cet instrument passe pour la plus savante et la mieux raisonnée. Ses principaux ouvrages consistent en : 1^o Trios pour guitare, flûte et alto, op. 4, 19, 30, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; Paris, chez l'auteur. 2^o Sonates pour guitare et violon, op. 2, 3, 7, 10, 22, 29, Paris et Leipsick. 3^o Nocturnes *idem*, op. 36, 38, *ibid.* 4^o Nocturne pour guitare et piano, op. 44, *ibid.* 5^o Sonates pour guitare seule, op. 1, 6, 15, *ibid.* 6^o Rondeaux *idem*, op. 11, 28, *ibid.* 7^o Thèmes variés *idem*, op. 5, 9, 12, 18, 21, 31, 35, *ibid.* 8^o Nouvelle méthode complète de guitare, texte italien et français, 2^e édition, Paris, Gambaro. Il y a une traduction allemande de cet ouvrage, Leipsick, Breitkopf et Hærtel.

MOLINOS-LAFITTE (M^{me}), fille de M. Boursault, ancien entrepreneur des jeux de Paris, est née en cette ville vers 1798. Élève de M. Zimmerman pour le piano, elle a brillé comme amateur pendant plusieurs années. On a gravé de sa composition : *Variations pour le piano sur le pas de Zéphir*, Paris, Leduc. Cette dame a épousé M. Molinos, architecte à Paris.

MOLIQUE (BERNARD), maître de concerts de la cour et second chef d'orchestre à l'Opéra de Stuttgart, est né à Nuremberg le 7 octobre 1805. Son père, musicien de ville, a été son premier maître, et lui enseigna à jouer de plusieurs instruments; mais le violon était celui que préférait le jeune artiste et sur lequel ses progrès étaient les plus rapides. A l'âge de quatorze ans il fut envoyé à Munich et placé sous la direction de Rovelli, premier violon de la chapelle royale. Deux ans après il se rendit à Vienne, où il fut placé à l'orchestre du théâtre *an der Wien*. En 1820 il retourna à Munich et y succéda à son maître Rovelli en qualité de premier violon de la cour, quoiqu'il ne

fût âgé que de dix-sept ans. Dans les deux années qui suivirent, M. Molique s'attacha à donner à son talent un caractère grandiose, énergique. En 1822, il eut être arrivé assez avant dans l'art pour entreprendre des voyages artistiques, et se faire entendre dans de grandes villes. Il obtint un congé et visita Leipsick, Dresde, Berlin, Hanovre et Cassel, où il se fit entendre avec succès. En 1826 il a été engagé à la cour de Stuttgart en qualité de maître de concerts. Là il s'est fait connaître par un nouveau talent où ses qualités de grand musicien se sont développées : je veux parler de la direction d'un orchestre où il fait remarquer autant de précision que de goût et de sentiment des nuances. En 1856, M. Molique a fait un voyage à Paris, et a exécuté à la société des concerts du Conservatoire un de ses concertos pour le violon. Les journaux qui ont parlé de l'effet de ce morceau, ont rendu justice à la beauté de la composition; mais suivant leur rapport, l'exécution n'a pas paru produire sur l'auditoire l'impression qui semblait devoir résulter du talent de l'artiste. Au surplus, il est bon de remarquer que pareille chose a eu lieu pour la plupart des violonistes de l'école allemande qui se sont fait entendre à Paris, et que Spohr et Lipinski, dont la réputation est grande ailleurs, n'y ont point produit d'effet. Les ouvrages publiés par M. Molique ont étendu sa renommée d'une manière brillante depuis plusieurs années; on y remarque : 1^o Concertos pour le violon : 1^{er}, op. 2, Leipsick, Peters; 2^o (en *la*), op. 9, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; 3^o (en *ré* mineur), op. 10, *ibid.* 2^o Variations et rondo sur un thème original, op. 11, *ibid.* 3^o Trois duos concertans pour 2 violons, Mayence, Schott. 4^o Duo concertant pour flûte et violon, *ibid.* 5^o Concertino pour violon et orchestre, op. 1, *ibid.* Les autres compositions de cet artiste n'ont point encore vu le jour. M. Molique voyage en ce moment en Hol-

lande et doit retourner en Allemagne par la Belgique.

MOLITOR (INGÉNU), moine franciscain, organiste du couvent de Botzen, dans le Tyrol, naquit à Habach; il vivait vers le milieu du dix-septième siècle. Il a publié : 1^o Six canzonettes pour 2 violons, viole, basse de viole et basse continue, 2^o XIX motets pour deux voix de soprano, 2 violons et basse, Augsbourg, 1668, in-4^o. 3^o *Fasciculus musicalis* ou collection de motets, Inspruck, 1668, in-4^o;

MOLITOR (FIDÈLE), prêtre de l'ordre de Cîteaux, dans un monastère près de Baden, fut directeur de musique en Suisse, vers le milieu du dix-septième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : 1^o *Prægustus musicæ, seu motete*, Inspruck, 1659, in-fol. 2^o *Cantiones sacræ a voce sola unâ cum 2 instrumentis*, Inspruck, 1664, in-folio.

MOLITOR (VALENTIN), moine de Saint-Gall, dans la seconde moitié du 17^e siècle, a publié : 1^o *Ode Genethliacæ ad Christi cunas a 1, 2, 3, 5 voc. cum 2 violinis*, Kempten, 1668, in-folio; 2^{me} édition, Ulm, 1670, in-fol. 2^o *Missa cum tribus motetis in solemnî translatione SS. MM. Sergii, Bacchi, Hyacinthi et Erasmi, ab octo vocibus et 7 instrumentis*, Saint-Gall, 1681, in-4^o. 3^o *Directorium seu cantus et responsoria in processionibus*, in-8^o.

MOLITOR (JEAN-GEORGE), musicien allemand du dix-huitième siècle, a publié à Augsbourg, en 1736, six trios pour deux violons et basse. On connaît aussi de sa composition : *Sacra Harmonia*, consistant en huit motets pour offertoires à voix seule, 2 violons et orgue, Augsbourg, 1750.

MOLITOR (B.), autre musicien, vraisemblablement de la même famille, a fait imprimer à Augsbourg, vers 1800, des chants à trois voix sans accompagnement, puis s'est fixé à Vienne, où il a publié des danses pour 2 violons et basse, d'autres pour le piano, et des pièces pour la guitare.

MOLLER (JEAN), organiste de la cour à Darmstadt, naquit dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a paru de sa composition : 1^o *Neue Paduannenn und darauff gehærige Galliarden von 5 Stimmen* (Nouvelles pavaues avec leurs gaillardes à cinq parties), Francfort, 1610. 2^e édition, 1625, in-4^o. 2^o *Neue Quodlibet nit 4 Stimmen* (Nouveaux quolibets à 4 voix), *ibid.*, 1610, in-4^o. 3^o *Teutsche Motetten von 5, 6 und 8 Stimmen* (Motets allemands à 5, 6 et 8 voix), Darmstadt, 1611. 4^o *Audere neue Paduannenn, 1^{ter} Theil* (Autres nouvelles pavaues, 1^{re} partie), Darmstadt, 1611, in-4^o; 2^e partie, *ibid.*, 1615.

MOLLER (JEAN), magister et recteur à l'école sénatoriale de Francfort-sur-l'Oder, vers le milieu du dix-septième siècle, a rempli ces fonctions pendant trente-six ans. Le 3 janvier 1667 il prononça, pour la réception d'un nouveau chanteur, un discours latin *De Musicæ ejusque excellentiâ*, que son fils, Jacques Moller, publia avec un autre discours à Erlang en 1681, et qui fut réimprimé dans les *Dissertationes Mollerianæ*, Leipsick et Gœrlitz, 1706, in-8^o (p. 58-94).

MOLLER (OLAUS), pasteur à Flensbourg, dans le duché de Sleswig, puis recteur du collège de Husum, a prononcé en 1715 un discours *De eruditis musicis*, Flensbourg, 1715, in-4^o.

MOLLER (JEAN), savant philologue, naquit à Flensbourg en 1661. Après avoir fréquenté les universités de Kiel, de Jéna et de Leipsick, il fut nommé en 1685 régent du collège de sa ville natale, puis correcteur en 1690, et enfin recteur en 1701. Il passa paisiblement sa vie entière dans l'exercice de ses fonctions, uniquement occupé de recherches littéraires, et mourut le 26 octobre 1725. L'ouvrage le plus important de ce savant a pour titre : *Cimbria Litterata seu historia scriptorum ducatus utriusque Sleswicensis et Holsatici, quibus Lubecenses et Hamburgenses accensentur*, Copenhague, 1744,

5 vol. in-fol. On y trouve d'excellentes notices sur beaucoup de musiciens et de savans qui ont écrit sur la musique dans ces contrées septentrionales.

MOLLET (JACQUES), musicien français de la première moitié du dix-septième siècle, est connu par huit motets à deux, trois, et quatre voix, qui ont été insérés dans le *Pratum musicum*, imprimé à Anvers en 1654, in-4°.

MOLTNER (BALTIASAR), professeur au collège de Schleusingen, dans les premières années du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : *Motette für 6 Stimmen, auf den Tod der Fr. Lattermannin zu Eisfeld* (Motets à 6 voix sur la mort de M^{me} Lattermannin d'Eisfeld), Cobourg, 1614, in-4°.

MOLYNEUX (THOMAS), médecin, né à Dublin vers 1660, mourut le 19 octobre 1755. Parmi plusieurs mémoires qu'il a insérés dans les *Transactions philosophiques*, on remarque celui-ci : *A Letter to the Right Reverend St.-Georges, Lord bishop of Glogher in Ireland, containing some Thoughts concerning the antient Greek and Roman Lyre, and an Explanation of an obscure passage in one of Horace's odes* (Lettre au très-révérend Saint-George, lord évêque de Glogher en Irlande, contenant quelques doutes sur l'ancienne lyre des Grecs et des Romains, et l'explication d'un passage obscur d'une des odes d'Horace), *Philos. Transact.*, an. 1702. n° 282, p. 1267-1278. Il s'agit des deux vers d'Horace :

Sonante mistum tibiis carmen lyra,
Hac Dorium, illis Barbarum,

qui depuis lors ont fait croire au P. Du Cerceau et à Chabanon que les anciens ont connu l'harmonie.

MOMBELLI (DOMINIQUE), célèbre chanteur, n'est pas né en 1755, comme on l'a écrit dans quelques notices biographiques, mais le 17 février 1751 à Villanova, près de Verceil. Il apprit la musique à Cosale-Monferrato, sous la direction d'un maître

nommé Ottone. En 1775, il obtint la place d'organiste dans la petite ville de Crescentino, où il mit en musique la *Didone* de Métastase, pour un théâtre de société. Quelques contrariétés qu'il éprouva en ce lieu le décidèrent à le quitter. Il se rendit dans sa ville natale, partagea son mince patrimoine à ses sœurs, et se lança sur la scène où il se fit une belle réputation comme ténor. Il débuta à Parme en 1779, puis se fit entendre avec succès à Bologne, à Rome, et enfin à Naples, où il arriva en 1785. Il y fut engagé l'année suivante au théâtre de Saint-Charles, comme premier ténor, et pendant six ans y brilla dans la plupart des ouvrages qui y furent représentés. A l'automne de l'année 1790 il chanta à Livourne, et au carnaval suivant à Padoue. A cette époque et jusqu'en 1800, il partagea avec Giacomo David, la gloire d'être considéré comme un des meilleurs ténors de l'Italie. Dans les premières années du dix-huitième siècle il vécut plusieurs années à Madrid, où il avait été engagé à des conditions avantageuses. A son retour en Italie, on trouva sa voix affaiblie; mais il avait alors plus de cinquante ans. Cependant il se maintint encore honorablement au théâtre et brilla même à Vienne, où il fut considéré comme un grand chanteur.

Mombelli avait épousé la cantatrice Louise Laschi en 1782; mais ce mariage fut stérile. Sa seconde femme fut Vincenza Vigano, sœur du célèbre compositeur de ballets : il en eut douze enfans, dont sept vivaient encore en 1825. Quoique âgé de plus de soixante ans, il chanta encore en 1812 à Rome, avec ses deux filles Esther et Annette, dans le *Demetrio e Polibio* de Rossini, alors à l'aurore de sa carrière. Peu de temps après il se retira à Bologne où il vécut dans l'aisance avec le bien qu'il avait acquis par ses travaux. Le roi de Sardaigne lui avait accordé le titre honorifique de premier chanteur de sa chapelle. Mombelli est mort à Bologne le 15 mars 1855, à l'âge de quatre-vingt-

quatre ans. Cet artiste a composé beaucoup de musique d'église, l'oratorio intitulé *La Gerusalemme liberata*, et des opéras, parmi lesquels on remarque : *l'Adriano in Siria*, écrit pour l'ouverture du théâtre de Côme. Il a publié : 1^o 6 ariettes italiennes avec accompagnement de piano ou harpe, Vienne, Artaria, 1791. 2^o 8 *idem*, op. 2, *ibid.*, 1794. 3^o 6 *duettini per 2 soprani*, op. 5, *ibid.*, 1795.

MOMBELLI (ESTHER), fille du précédent, née à Naples, en 1794, n'eut point d'autre maître que son père pour l'art du chant. Elle parut pour la première fois sur la scène au théâtre *Valle*, à Rome, en 1812, dans le *Demetrio e Polibio* de Rossini. Le succès qu'elle obtint dans cet ouvrage la fit rechercher par les entreprises de plusieurs théâtres. Elle était à Turin en 1818, et elle y excita l'enthousiasme dans la *Cenerentola*. Arrivée à Paris en 1823, elle y fut considérée comme une cantatrice d'un rare mérite, surtout à cause de l'énergie qu'elle déployait dans quelques-uns de ses rôles. Ses qualités consistaient moins dans une correction irréprochable que dans une verve entraînante. Cependant, vers la fin de son séjour dans cette ville, elle tomba dans une mélancolie habituelle. En 1826 elle chantait à Venise, mais jecrois que bientôt après elle a cessé de paraître sur la scène. Les renseignemens me manquent sur la suite de sa carrière.

MOMBELLI (ANNETTE), deuxième fille de Dominique, est née à Naples en 1795. Élève de son père, elle débuta avec sa sœur, à Rome, en 1812, dans le *Demetrio e Polibio*. L'année suivante elle fit avec son père et sa sœur l'ouverture du théâtre de Verceil dans l'*Evelina* de Morlacchi. Depuis lors elle a chanté avec succès sur plusieurs théâtres de l'Italie, particulièrement à Milan en 1814, 1815 et 1816.

MOMIGNY (JÉRÔME-JOSEPH DE), né à Philippeville, en 1766, apprit dès ses pre-

mières années les élémens de la musique. Des revers de fortune ayant ruiné ses parens, il fut conduit à Saint-Omer, où un oncle maternel prit soin de son éducation. A douze ans il était organiste dans cette ville. Appelé en cette qualité à l'abbaye royale de Sainte-Colombe, il vécut plusieurs années dans cette retraite religieuse, livré à l'étude et à la méditation. C'est aussi à cette époque qu'il fit ses premiers essais de composition. Cependant, la nécessité d'entendre et d'être guidé par des modèles lui fit prendre la résolution de se rendre à Paris. Il y arriva en 1785. M. de Monteynard, ministre de Louis XVI, avait été prié par sa sœur, abbesse de Saint-Pierre, à Lyon, de lui envoyer un organiste; il jeta les yeux sur M. de Momigny, et celui-ci accepta les propositions qui lui étaient faites à ce sujet. Établi à Lyon, il s'y fit connaître comme professeur de piano et comme compositeur. Nommé en 1795 secrétaire de sa section, il fut ensuite officier municipal au moment où Lyon venait de se soustraire par la révolte au joug du gouvernement révolutionnaire. Mis hors de la loi, après la prise de cette ville, il parvint à se réfugier en Suisse, où il vécut quelque temps dans une position précaire. Arrivé à Paris en 1800, après l'établissement du consulat, il y fonda une maison de commerce de musique, et s'y livra à l'enseignement. La protection du comte de Lacépède lui fut alors utile. C'est chez ce savant, placé dans les hautes dignités de l'empire, qu'il fit entendre ses compositions, particulièrement ses quatuors de violon. Mais déjà à cette époque, la composition n'était plus qu'un accessoire dans les travaux de M. de Momigny; toutes ses vues s'étaient tournées vers une réforme de la théorie de la musique qui lui paraissait nécessaire. L'isolement où il avait vécu jusqu'alors à l'égard des artistes célèbres, les éloges sans réserve de ses amis, la faiblesse de ses études pratiques, et son ignorance absolue de la littérature et de l'histoire scientifique de la musique dans

les pays étrangers, dans l'antiquité et dans le moyen âge, lui avaient donné une confiance illimitée en lui-même, un langage hautain, et lui avaient fait considérer comme d'admirables découvertes de son génie des opinions débattues depuis plusieurs siècles. Il produisit sa théorie pour la première fois dans un livre intitulé : *Cours complet d'harmonie et de composition d'après une théorie neuve et générale de la musique, basée sur des principes incontestables, puisés dans la nature, d'accord avec tous les bons ouvrages pratiques, anciens et modernes, et mis par leur clarté à la portée de tout le monde*, Paris, chez l'auteur, 1806, in-8°, 5 volumes. Se mettant au point de vue de Levens, de Baillère et de Jamard, pour la recherche des bases de la constitution de la gamme, M. de Momigny les trouve dans les divisions d'une corde sonore d'après la progression arithmétique qui donne pour résultat la gamme *ut, ré, mi, fa, sol, la, si* bémol; mais attendu que cette gamme n'est pas conforme à celle de la musique européenne moderne, et que le *si* bécarré ne se trouve qu'à la quinzième division de la corde, M. de Momigny, au lieu d'adopter comme Levens et ses imitateurs une gamme de huit notes avec le *si* bémol et le *si* bécarré, imagine de ne point considérer la corde ainsi divisée comme une tonique, mais comme une dominante, en sorte que sa gamme est *sol, la, si, ut, ré mi, fa*. Il énumère longuement les avantages qui résultent de la position de la tonique au milieu de la gamme, comme le soleil au centre des planètes; par exemple, de trouver les deux demi-tons dans les sept notes, sans la répétition de la première à l'octave, de diviser la gamme en deux quarts justes, et d'avoir les demi-tons aux mêmes places dans ces quarts; car une des plus sévères objections de M. de Momigny, contre la forme de la gamme commençant par la tonique, porte sur la quarte majeure ou *triton*, que forment entre elles la qua-

trième et la septième note; ne remarquant pas que c'est précisément cette relation qui est constitutive de la tonalité, et qui conduit à la conclusion finale de toute mélodie et de toute harmonie. Ainsi que la plupart de ceux qui ont examiné ces questions, M. de Momigny se fait illusion par des propriétés d'arrangement de notes qui ne sont que des objets de curiosité et non des produits directs des lois de tonalité. D'ailleurs, ces considérations de M. de Momigny n'étaient pas nouvelles: elles avaient frappé Levens, qui, le premier, les a livrées à l'attention des musiciens, et longtemps auparavant par Joachim Thuring, parti d'un autre point de vue, dans son *Opusculum bipartitum de primordiis musicis*. A l'égard de son système complet engendré par des progressions de quintes et de quartes, M. de Momigny l'emprunte à l'abbé Roussier.

Les divisions d'une corde, considérée comme dominante, conduisent M. de Momigny, en ce qui concerne l'harmonie, aux mêmes résultats que Catel avait obtenus par les mêmes moyens dans sa théorie d'harmonie publiée en 1802. Quelques aperçus qui ne manquent pas de justesse, sur la mesure et le rythme, et à l'égard de la partie esthétique de l'art, la musique considérée comme une langue, avec l'application de ce principe dans l'analyse de quelques morceaux de musique, complètent cet ouvrage que son auteur soumit à l'examen de la section de musique de l'Institut en 1807. Ce corps académique, composé d'artistes célèbres qui ne s'étaient jamais occupés de ces questions philosophiques, et qui ne possédaient pas les connaissances nécessaires pour les résoudre, voulut éviter de donner son avis, en déclarant que son réglemeut s'opposait à ce qu'on fit un rapport sur un ouvrage imprimé. Mais la protection de M. de Lacépède fit revenir sur cette première décision, et il fut résolu que M. de Momigny ferait l'exposé de son système dans une séance de l'Académie, le 17 dé-

cembre 1808, et que le rapport aurait pour objet cet exposé. Cependant, grâce à l'adresse de Méhul, la décision ne fut pas ce que voulait l'auteur du système, car le rapport disait que le public était seul juge d'une théorie livrée à son examen dans un ouvrage imprimé. M. de Momigny publia peu de temps après son *Exposé succinct du seul système musical qui soit vraiment bon et complet, du seul système qui soit partout d'accord avec la nature, avec la raison et avec la pratique; lu à la classe des beaux-arts de l'Institut, le 17 déc. 1808*, Paris, Momigny, 1809, in-8° de 70 pages, avec 2 planches. Quoique blessé, non de ne pas obtenir un jugement de sa théorie, mais le triomphe public qu'il se décernait à lui-même, M. de Momigny adopta les conclusions du rapport de l'Institut, en s'adressant au public pour le faire juge de la question, dans un cours qu'il ouvrit à l'Athénée de Paris. Il ne paraît pas que ce cours ait rallié beaucoup de partisans au système de réformation de la théorie de la musique, car l'on n'en parla pas et le cours finit bientôt. Mais une occasion se présenta pour répandre cette théorie lorsque l'éditeur de l'*Encyclopédie méthodique*, par ordre de matière, chargea M. de Momigny d'achever le Dictionnaire de musique commencé par Ginguené et Framery, puis par l'abbé Feytaud, par Surremain de Missery pour quelques articles de théorie musicale, et dont la première partie était publiée depuis près de vingt-cinq ans. Ce monstrueux ouvrage, dont les différens rédacteurs étaient en contradiction perpétuelle d'opinions, atteignit le comble du ridicule quand M. de Momigny eut entrepris la rédaction de ce qui restait à faire; car tous les grands articles de son travail furent employés à l'exposition de son système, et à la critique de tout ce qui précédait. L'ou-

vrage fut achevé en 1818; il a pour titre : *Encyclopédie méthodique. Musique, publiée par MM. Framery, Ginguené et de Momigny*, Paris, 1791-1818, 2 vol. in-4°, le 1^{er} de 760 pages, le 2^e de 558, avec 114 planches.

Soit que l'effet de cette publication n'eût pas répondu à l'attente de M. de Momigny, soit qu'il pensât que le moment était venu d'occuper par tous les moyens possibles l'opinion publique de son système favori, trois ans après que le Dictionnaire de musique de l'*Encyclopédie* eut paru, il donna le livre qui a pour titre : *La seule vraie théorie de la musique, utile à ceux qui excellent dans cet art, comme à ceux qui en sont aux premiers élémens, ou moyen le plus court pour devenir mélodiste, harmoniste, contrepointiste et compositeur. Ouvrage dédié à ses collègues de la société académique des enfans d'Apollon, aux grands artistes de l'Académie royale de musique, à la tête desquels est le célèbre F. Iotti, et à tous les hommes de sens et de génie*, par J.-J. de Momigny, Paris, chez l'auteur (sans date), in-fol., gravé. Dans cet ouvrage, le point de départ de la division d'une corde par une progression arithmétique est abandonné pour faire place à des considérations de formules de notes qui conduisent l'auteur au même résultat. M. de Momigny pose en principe qu'il n'y a que douze demi-tons égaux dans l'octave; mais que les touches d'un instrument à clavier qui représente ces demi-tons, ayant une triple relation intellectuelle, et nullement physique, savoir, une relation diatonique, une chromatique, et une enharmonique, représentent vingt-sept touches par octave, pour chaque ton, au lieu de douze, ou 324 pour tous les tons. De là, il arrive à la conclusion que la nécessité du tempérament est une absurdité¹. Mais (dit-il) comment détruire les preuves

¹ Il est remarquable que cette conclusion implique contradiction : car s'il n'y a douze demi-tons égaux dans une octave, comment se fait-il que l'intelligence

ait besoin de vingt-sept touches par octave pour en comprendre l'emploi dans les trois genres ? Et s'il est en effet besoin de vingt-sept touches, comment conce-

mathématiques qui établissent la nécessité du tempérament ? Sa réponse est curieuse et mérite d'être rapportée ; la voici :

« Ces preuves n'en sont pas, ce qui se contredit ne pouvant être la vérité. »
 « L'expression numérique de la quinte, prise du nombre de ses vibrations, étant $\frac{1}{3}$, celle de l'octave $\frac{1}{2}$, et celle de la tierce majeure $\frac{1}{5}$, il est impossible qu'il ne résulte pas d'une part 81, et de l'autre 80, car en triplant 5 on a 9 ; en triplant 9, 27 ; et en triplant 27 on a 81 ; comme en doublant 5 on a 10, en doublant 10, 20 ; en doublant 20, 40, et en doublant 40, 80. Que s'en suit-il de là ? Que 80 est l'unisson par fait de 81, et que la différence de 80 à 81 est nulle de fait, malgré sa réalité en ce qui concerne les chiffres ; cette différence étant un résultat nécessaire du triplé comparé au doublé : s'il en était autrement, il s'ensuivrait que la quinte ne serait pas la quinte, ou que l'octave ne serait pas l'octave ; car la quinte d'*ut* ne peut être la quinte réelle du ton d'*ut*, qu'autant qu'elle s'accorde en tout avec la tonique et ses octaves et avec les autres intervalles de la gamme et de leurs octaves, sans quoi il n'y aurait pas d'unité dans le système musical, et par conséquent point d'échelle, de gamme ni de musique. » On voit que M. de Momigny avait entrevu les erreurs des géomètres à l'égard de l'application des proportions à la musique moderne ; mais dans son embarras pour discerner les limites de cette théorie inattaquable, il a trouvé plus commode d'en nier la vérité. La seule vraie théorie de cet écrivain ne peut être d'ailleurs d'aucune utilité pour former des harmonistes ; les exemples sont en général fort mal écrits, et ce qui concerne le contrepoint et la fugue indique une plume inhabile

dans ces formes de l'art d'écrire, et une ignorance complète des principes de cet art.

L'ouvrage de M. de Momigny fut critiqué avec sévérité par Morel (*Voyez ce nom*) dans des *Observations sur la seule vraie théorie de la musique*, de M. de Momigny (Paris, Bachelier, 1822, in-8° de 66 pages) ; mais celui-ci tomba dans les anciennes erreurs de son *principe acoustique*, en voulant réfuter celles de la vraie théorie, et M. de Momigny fit très-bien voir ces erreurs dans un petit écrit intitulé : *Réponse aux observations de M. Morel, ou à ses attaques contre la seule vraie théorie de la musique, ouvrage de M. de Momigny*, Paris (sans date), 16 pages in-8°. La persévérance de celui-ci, malgré le mauvais succès de ses ouvrages, de ses cours, de ses articles de journaux relatifs à son système, malgré l'indifférence des artistes et du public pour cette théorie qu'il proclamait la seule vraie, cette persévérance, dis-je, n'était point encore lassée en 1851, car il insistait à cette époque pour obtenir un rapport de la classe des beaux-arts qui, sur la demande du ministre de l'intérieur, s'occupa de la théorie dont il s'agit, et posa à M. de Momigny diverses questions auxquelles il répondit par cet écrit : *À l'Académie des beaux-arts, et particulièrement à la section de musique, en réponse aux sept questions adressées par celle-ci à M. de Momigny, le 25 avril de cette année 1851*, Paris, 1851, in-8° de 24 pages. Depuis lors il a publié : *Cours général de musique, de piano, d'harmonie et de composition, depuis A jusqu'à Z, pour les élèves, quelle que soit leur infériorité, et pour tous les musiciens du monde, quelle que soit leur supériorité réelle ; divisé en douze parties théoriques et pratiques ; par J.-J. de*

voir le clavier des instruments, où il n'y en a que douze, sans le tempérament.

M. de Momigny tombe ici dans de singulières erreurs qui prouvent qu'en faisant la critique des pro-

portions numériques des intervalles, il parle de choses qu'il ignore. L'expression numérique de la quinte n'est pas $\frac{1}{5}$, mais $\frac{2}{3}$; et celle de la tierce majeure n'est pas $\frac{1}{5}$, mais $\frac{3}{4}$.

Momigny, d'après ses découvertes nombreuses et incontestables de vérité, d'utilité et de nécessité pour les enseignés et les enseignants, Paris, chez l'auteur, 1854, in-4°.

Les compositions publiées par M. de Momigny sont : 1° Quatuors pour deux violons, alto et basse. op. 1 et 2, Paris, chez l'auteur. 2° Sonates pour piano, violon et violoncelle, op. 9 et 10, Paris, Pleyel. 3° *Idem*, op. 14, 16, 18, Paris, Momigny. 4° Trio *idem*, op. 22, *ibid.* 5° Sonates pour piano et violon, op. 2 et 4, Paris, Couperin. 6° Sonates pour piano seul, op. 5 et 7, *ibid.* 7° Fantaisies et pièces diverses, *idem*, Paris, Momigny. 8° Air varié, *idem*, Paris, Hanry. 9° Cantates avec accompagnement de piano, Paris, Momigny. 10° Sept recueils de romances avec accompagnement de piano, *ibid.* On a aussi du même : *Première année de leçons de piano-forté. Ouvrage élémentaire aussi utile à ceux qui enseignent qu'à ceux qui veulent apprendre à jouer de cet instrument*, à Paris, chez l'auteur.

MONARI (EARTHLOMÉ), compositeur, né à Bologne, y fit représenter en 1688 l'opéra intitulé : *Catone il giovine*.

MONARI (CLÉMENT), né à Bologne, fut maître de chapelle de la cathédrale de Reggio, vers le commencement du dix-huitième siècle. Il a fait représenter à Milan, en 1705, l'opéra *Aretuse*, puis *L'Amazona Corsara*.

MONDODONO (JÉRÔME DE), prêtre vénitien du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : 1° *Missa, Salmi e falsi Bordoni a cinque voci*, Venise, 1657. 2° *Salmi a quattro voci con una letania della B. V.*, Venise, 1663.

MONDONVILLE (JEAN-JOSEPH CAS-SANEA DE), compositeur, naquit à Narbonne, le 24 décembre 1715, ou 1711, selon les renseignements de M. Boffara, d'une famille noble, mais pauvre, originaire de Toulouse et qui avait possédé la

belle terre de Mondonville, dont il prit le nom quoiqu'elle ne lui appartint plus. Ses premières études de musique eurent le violon pour objet, et il fit de rapides progrès sur cet instrument. Il était à peine âgé de dix-neuf ans lorsqu'il se mit à voyager. Arrivé à Lille, dans la Flandre française, il y écrivit trois grands motets qui furent goûtés, et qu'il alla faire entendre au concert spirituel de Paris, en 1757; ils y furent applaudis. Ce succès fut le commencement de sa fortune, car il lui procura une place dans la musique du roi, et plus tard sa nomination de surintendant de la chapelle de Versailles. Ces motets, qui depuis lors ont été imprimés avec luxe, étaient un *Magnus Dominus*, un *Jubilate* et un *Dominus regnavit*. Successivement Mondonville fit aussi paraître des sonates et des trios pour le violon, des pièces de clavecin avec accompagnement de violon, et des concertos d'orgue auxquels Balbâtre procura une grande renommée par sa manière brillante de les exécuter au concert spirituel. Il s'essaya aussi à l'Opéra; mais sa pastorale historique d'*Isbé*, jouée en 1742, n'y réussit point. Plus heureux dans son *Carnaval du Parnasse*, joué en 1749, il vit cet ouvrage arriver à la trente-cinquième représentation : on le reprit en 1759 et en 1767. Complaisant et souple avec les grands, Mondonville s'était fait à la cour de puissans protecteurs qui exagérèrent son mérite et lui procurèrent des succès de peu de durée. En 1752 une troupe de chanteurs italiens était arrivée en France et avait donné lieu à ces discussions connues sous le nom de *guerre des bouffons*. On sait que la cour s'était prononcée en faveur de la musique française contre l'italienne : M^{me} de Pompadour, particulièrement, s'était faite la protectrice des compositeurs français. L'abbé de La Mare avait laissé en manuscrit le poème de l'opéra intitulé : *Titon et l'Aurore*; Mondonville y fit mettre la dernière main par l'abbé de Voisenon, le mit en musique et

le fit jouer en 1755. La première représentation fut considérée comme décisive dans la guerre des bouffons, et de part et d'autre on se prépara à soutenir les intérêts de la musique italienne et de la française. Le jour de la première représentation, le parterre de l'Opéra fut occupé par les gendarmes de la maison du roi, les mousquetaires et les cheval-légers : les partisans des bouffons, appelés *le coin de la reine*, ne purent trouver de place que dans les corridors. Grâce à ces précautions, la pièce réussit complètement, et le parti vainqueur fit partir le même soir un courrier pour porter au roi, qui était à Choisy, la nouvelle de la victoire. Celle-ci était complète, car le lendemain le renvoi des bouffons fut décidé, et l'Opéra français reprit ses anciennes habitudes et les avantages de son monopole.

L'année suivante, Mondonville, parvenu par son succès à la plus haute faveur, à la ville comme à la cour, fit représenter sa pastorale de *Daphnis et Alcimadure*, en patois languedocien, dont la douceur a beaucoup d'analogie avec la langue italienne pour la musique. Jeliotte, Latour et M^{lle} Fel, qui chantaient les principaux rôles, étaient nés dans les provinces méridionales de la France et parlaient ce langage avec facilité. Ils rendirent l'illusion complète et procurèrent à l'ouvrage un succès d'enthousiasme. On en contesta cependant la propriété à Mondonville, et l'on prétendit qu'il était connu dans le Midi sous le nom de *l'Opéra de Frontignan*, et que le fond en était pris dans des airs populaires du Languedoc. En 1768, Mondonville remit au théâtre cette pastorale traduite par lui-même en français; mais elle ne fut plus aussi favorablement accueillie, soit que la naïveté primitive fût, comme on l'a dit, devenue niaise dans la traduction, soit que Legros et M^{me} Larrivée, qui avaient succédé à Jeliotte et à M^{lle} Fel, eussent moins de grâce et d'abandon. On reprit cependant encore la pièce en 1775. Les autres opéras

de Mondonville sont : *Les Fêtes de Paphos*, joué en 1758; *Psyché*, en 1762, devant la cour à Fontainebleau, et en 1769, à Paris; *Thésée*, sur le poème de Quinault et avec les récitatifs de Lully, qui tomba à la cour en 1765, et à Paris en 1767; enfin, *Les projets de l'Amour*, ballet héroïque en trois actes, représenté en 1771.

Après la mort de Royer, Mondonville obtint, au mois de janvier 1755, la direction du concert spirituel, où il fit exécuter ses motets avec beaucoup de succès. Il fut le premier qui fit entendre dans ce concert des oratorios imités de ceux des maîtres italiens. Parmi ceux qu'il a composés, on cite : *Les Israélites au mont Oreb*, *les fureurs de Saül* et *les Titans*. Après avoir administré ce concert avec beaucoup de zèle pendant sept ans, il fut remplacé par Dauvergne en 1762. N'ayant pu s'entendre sur les émolumens qui devaient être payés à Mondonville pour la possession de ses motets et de ses oratoires, Dauvergne se vit enlever cette musique par son auteur; mais les habitués du concert spirituel la demandèrent avec tant d'instances qu'il fallut traiter avec Mondonville moyennant une somme de 27,000 fr. pour en avoir la possession, à la condition qu'il en dirigerait lui-même l'exécution.

Mondonville avait beaucoup de vanité, et affichait la prétention de passer pour homme de lettres en même temps que compositeur; et la plupart des poèmes de ses opéras étaient publiés sous son nom, quoique l'abbé de Voisenon en fût le véritable auteur. En 1768, il obtint une pension de 1000 francs sur l'Opéra. Contre l'ordinaire des musiciens de son temps, il était avare et avait acquis une fortune assez considérable. Sa répugnance à faire la moindre dépense fut cause qu'il mourut sans aucun secours de la médecine, dans sa maison de campagne de Belleville, le 8 octobre 1775.

MONDONVILLE (....), fils du précédent, né à Paris en 1748, passait pour un

habile violoniste de son temps. Il n'était âgé que de dix-neuf ans lorsqu'on grava de sa composition six sonates pour violon et basse. Plus tard, il étudia le hautbois et en joua dans les concerts. Il est mort à Paris en 1808.

MONETA (JOSEPH), né à Florence en 1761, fut attaché au service du grand-duc de Toscane en qualité de compositeur. Il occupait encore cette place en 1811. On a donné sur divers théâtres de l'Italie les opéras suivans de sa composition : 1^o *Il Capitano Tenaglia*, opéra bouffe, à Livourne, 1784. 2^o *La Muta per amore*, idem, à Alexandrie, 1785. 5^o *Amor vuol gioventù*, à Florence, 1786. 4^o *L'Equivoco del nastro*, ibid., 1786. 5^o *I due Tutori*, 1791, à Rome. 6^o *Il conte Policronio*, opéra bouffe, à la résidence royale de Poggio, en 1791.

MONFERRATO (P. NADAL), maître de chapelle de l'église Saint-Marc, de Venise, succéda dans cette place à Jean Rovetta, le 30 août 1676, et mourut au mois d'avril 1685. On connaît de sa composition : 1^o *Salmi concertati a 5, 6 e 8 voci, con violini ed organo*, lib. 1 et 2, Venise, 1647 et 1650. 2^o *Motetti a quattro voci, con violini e violetta*, lib. 1, 2, 3, Venise, 1655, 1659, 1671. 3^o *Motetti concertati a 5 e 6 voci*, ibid., 1660. 4^o *Motetti a voce solo, violini ed organo*, ibid., 1675. 5^o *Sacri concerti ossia Motetti a voce sola, con due violini et violetta*, ibid., 1675. 6^o *Salmi concertati a due voci con violini*, op. 11, ibid., 1676. 7^o *Salmi a voce sola con violini*, op. 12, ibid., 1677.

MONGE (GASPARD), illustre mathématicien à qui l'on doit la création de la géométrie descriptive, naquit à Beaune en 1747. Après avoir fait ses études chez les PP. de l'Oratoire de sa ville natale et à Lyon, il fut employé à des travaux de fortifications où il se fit remarquer par son élégante manière de dessiner les plans, et devint successivement professeur suppléant de mathématiques et professeur titulaire

de physique à l'école de Mézières. Mais bientôt, donnant l'essor à son génie, il jeta les premiers fondemens de la science qui l'a immortalisé, en généralisant par des principes féconds les procédés graphiques de la coupe des pierres, de la charpente et des autres parties de constructions géométriques qu'on enseignait alors dans les écoles d'artillerie, du génie et de la marine. Après avoir lutté longtemps contre la routine qui repoussait ses découvertes, il attira sur lui l'attention du monde savant, se fixa à Paris, et devint successivement professeur à l'école d'hydrodynamique du Louvre, examinateur des élèves de la marine, membre de l'Académie des sciences, puis, après la révolution, ministre de la marine, professeur à l'école normale et à l'école polytechnique, commissaire du gouvernement en Italie, de la commission des sciences de l'expédition d'Égypte, sénateur et comte de l'empire. Il mourut à Paris le 24 juillet 1818. Comme la plupart des grands géomètres du dix-huitième siècle, il s'occupa du problème de la corde vibrante ; mais, suivant la direction de son génie, il en donna la solution par une construction géométrique. Supposant qu'une corde vibrante, placée horizontalement pour plus de simplicité, soit pincée dans une direction verticale, et que le plan se meuve selon une direction perpendiculaire, il a démontré que la corde doit décrire, par son double mouvement de vibration et de translation, une surface dont les sections, faites par des plans parallèles au premier, donnent pour chaque instant la figure de la courbe. Monge a exécuté cette surface dont le modèle se trouve à l'école polytechnique. Amateur passionné de musique, il avait profité de sa mission en Italie pour faire faire à Venise des copies des œuvres de tous les anciens maîtres de la chapelle de Saint-Marc, et en avait empli des caisses qu'il confia aux soins du célèbre violoniste Kreutzer, voyageant alors en Italie ; mais celui-ci négligea sa mission, et quand

l'armée française fut forcée d'opérer sa retraite, les caisses tombèrent au pouvoir des alliés et furent transportées en Angleterre.

MONGEZ (ANTOINE), né à Lyon, en 1747, entra fort jeune dans l'ordre des Génovévains. Nommé sous le gouvernement du directoire un des administrateurs de l'hôtel des monnaies de Paris, il a conservé cette place jusqu'en 1827. A l'époque de la formation de l'Institut, il y fut appelé dans la classe de littérature ancienne. Éliminé de ce corps en 1816, il y est rentré deux ans après. Au nombre des mémoires que ce savant a fait insérer parmi ceux de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, on remarque ceux-ci : 1^o Rapport sur les moyens de faire entendre les discours et la musique des fêtes nationales par tous les spectateurs, en quelque nombre qu'ils puissent être (*Anciens Mémoires de l'Institut national, classe de littérature et beaux-arts*, t. III, 1801). 2^o Mémoire sur les harangues attribuées par les anciens écrivains aux orateurs, sur les masques antiques, et sur les moyens que l'on a cru avoir été employés par les acteurs, chez les anciens, pour se faire entendre de tous les spectateurs (*ibid.*, tome IV, 1803).

MONIGLIA (JEAN-ANDRÉ), compositeur dramatique, né à Florence, dans la première moitié du dix-septième siècle, est connu par les opéras suivans : 1^o *Il Teseo*, représenté à Dresde, en 1667. 2^o *Gio-casta*, drame, à Dusseldorf, en 1696.

MONIOT (JEAN), poète et musicien du treizième siècle, était né à Arras et fut contemporain de saint Louis. On ignore si le nom de *Moniot* était celui de sa famille, ou si c'est un sobriquet qui signifie *petit moine*. Le manuscrit de la bibliothèque du roi, coté 7222 (ancien fonds), contient quatorze chansons notées de sa composition.

MONIOT (JEAN), contemporain du précédent, est connu sous le nom de *Moniot de Paris*, parce qu'il était né dans cette

ville. Il était aussi poète et musicien. On trouve sept chansons notées de sa composition, dans un manuscrit coté 65 (fonds de Cangé), à la bibliothèque du roi.

MONN (MATHIEU-JEAN), compositeur, que Gerber croit avoir vécu à Vienne vers la fin du dix-huitième siècle, est connu par l'indication de nombreux ouvrages manuscrits, dans le catalogue de Traeg (Vienne, 1799). En voici la liste : 1^o Instruction sur la basse continue. 2^o Oratorio intitulé : *Entretiens salutaires*. 3^o Prières. 4^o *Requiem* à 4 voix, 2 violons et orgue. 5^o Messe à quatre voix et quatre instrumens. 6^o Messe à 4 voix et grand orchestre. 7^o Chœurs et motets à voix seule. 8^o 6 symphonies pour l'orchestre. 9^o Un concerto pour violon. 10^o Un *idem* pour violoncelle. 11^o Dix-huit quatuors pour 2 violons, alto et basse. 12^o Quinze divertissemens pour les mêmes instrumens. 13^o 6 trios pour 2 violons et basse. 14^o Trois *idem* pour flûte, violon et basse. 15^o Trois *idem* pour flûte, alto et basse. 16^o Sonates pour violon et basse. 17^o Musique militaire à 10 parties. 18^o Douze concertos pour le clavecin avec accompagnement. 19^o Trente divertissemens pour clavecin seul. 20^o Six sonates *idem*. 21^o *Diana e Amore*, opéra.

MONNET (JEAN), né à Condrieux, près de Lyon, demeura jusqu'à l'âge de quinze ans chez un oncle, qui négligea son éducation au point que, parvenu à cet âge, il savait à peine lire. Il se rendit alors à Paris, et fut placé dans la maison de la duchesse de Berry (fille du régent), qui lui donna quelques maîtres d'agrément ; mais ayant perdu sa bienfaitrice, le 20 juillet 1719, il se trouva sans ressources, et mena pendant plusieurs années une vie dissipée et orageuse. Enfin, en 1745, il obtint le privilège de l'Opéra-Comique, mais il ne le garda pas longtemps. En 1745 il était directeur du théâtre de Lyon, et, en 1748, d'un théâtre français à Londres. De retour à Paris, il reprit, en 1752, la direction de l'Opéra-Comique, et la garda jusqu'en

1758. Ce fut sous sa direction que ce spectacle prit du développement, et cessa d'être un théâtre de vaudeville. Favart, Sedaine, Dauvergne, Philidor et Duni, préparèrent, par leurs ouvrages, les Français à entendre de la musique plus forte et plus dramatique, et l'on ne peut nier que Monnet n'ait beaucoup contribué à cette révolution. Il est mort obscurément à Paris, en 1785. On a de lui : *Anthologie française, ou chansons choisies depuis le treizième siècle jusqu'à présent*, Paris, 1765, 3 vol. in-8°, avec les airs notés. On trouve en tête du recueil une préface ou *Mémoire historique sur la chanson*, qui est de Meusnier de Querlon. Ce recueil est estimé. Un quatrième volume, donné comme supplément, est intitulé : *Choix de chansons joyeuses*, Paris, 1765, in-8°.

MONNIOLE (D. JEAN-FRANÇOIS), ou MONIOT, bénédictin de Saint-Germain-des-Prés, né à Besançon, en 1725, mourut à Figery, près de Corbeil, le 29 avril 1797. On lui a attribué l'*Art du facteur d'orgues*, publié sous le nom de Dom Bedos de Celles; mais j'ai démontré à l'article de celui-ci que cette tradition n'est point fondée.

MONOPOLI (JACQUES). Voyez INSANGUINE.

MONPOUR (F.-J.). Sous ce nom, qui est, je crois, celui d'un professeur de musique à Bonn, on a publié un traité d'harmonie à l'usage des commençans, dont la deuxième édition a paru sous ce titre : *Kurzer Inbegriff der allgemeinen Harmonielehre für angehende Tonkünstler, mit ausführlichen Beispielen zum Selbstunterricht*, Bonn, chez l'auteur, 1858.

MONRO (HENRI), fils d'un musicien de Lincoln, est né dans cette ville en 1774. Après avoir fait ses premières études musicales comme enfant de chœur à l'église cathédrale, il reçut des leçons de piano d'Ashley, puis se rendit à Londres où il devint élève de Dussek et de Corri. En

1796 il a été nommé organiste à Newcastle, et n'a plus quitté cette ville où il était encore en 1824. On a gravé à Londres plusieurs ouvrages de sa composition : entre autres, une sonate pour piano et violon, un air varié, et un rondo.

MONSERRATE (ANDRÉ DE), né en Catalogne dans la seconde moitié du seizième siècle, était en 1614 chapelain de l'église paroissiale Saint-Martin, à Valence. On a de lui un bon traité du chant ecclésiastique en langue espagnole, sous ce titre : *Arte breve y compendiosa de los difficultades que se ofrecen en la musica pratica des canto llano. Dirigida a la purissima Virgen Maria madre de Dios y senora nuestra. En Valencia, en casa de Pedro Patricio Mey*, 1614, in-4°.

MONSIGNY (PIERRE ALEXANDRE), compositeur dramatique, issu d'une famille noble, naquit le 17 octobre 1729, à Fauquemberg, bourg du Pas-de-Calais, près de Saint-Omer. Destiné à la finance, il vint jeune à Paris et obtint à dix-neuf ans un emploi dans les bureaux de la comptabilité du clergé. Plus tard ses protecteurs le firent entrer dans la maison du duc d'Orléans, en qualité de maître d'hôtel. Il y passa paisiblement près de trente années, et puisa dans la haute société qu'il y voyait une élégance de manières qu'il conserva jusqu'à ses derniers jours. Dans sa jeunesse, il avait appris quelque peu de musique et jouait du violon; mais arrivé à Paris, il avait négligé cet instrument. Ce fut en quelque sorte le hasard qui le ramena vers l'art et qui fit de lui un compositeur d'opéras. Il assistait en 1754 à une représentation de *la Servante maîtresse*, de Pergolèse; l'effet que produisit sur lui cette musique d'un style alors si nouveau fut si vif, que dès ce moment il se sentit tourmenté du besoin d'écrire lui-même de la musique de théâtre. Mais son éducation musicale avait été si faible, si négligée, qu'il n'avait pas les plus légères notions d'harmonie, d'instrumentation, et qu'il avait même beau-

coup de peine à faire le calcul des valeurs de notes pour écrire les mélodies que son instinct lui suggérait. Cependant, entraîné par son goût pour la musique d'opéra-comique, il prit un maître de composition. Ce fut Gianotti qui lui enseigna les élémens de l'harmonie par les principes de la basse fondamentale. Cinq mois de leçons suffirent à Monsigny pour apprendre ce qui lui semblait nécessaire pour écrire les accompagnemens d'un air d'opéra. Après quelques essais informes, il parvint à écrire sa partition des *Aveux indiscrets*, opéra-comique en un acte qu'il fit représenter au théâtre de la Foire, en 1759. Il était alors âgé de trente ans. Le succès de cet ouvrage l'encouragea; cependant il crut devoir garder l'anonymat, à cause de sa position dans la maison d'Orléans. En 1760 il donna au même théâtre *le Maître en Droit et le Cadi dupé*. La verve comique qui brille dans ce dernier ouvrage fit dire au poète Sedaine, après avoir entendu le duo du Cadi et du Teinturier, *voilà mon homme*. En effet, il se lia avec Monsigny et devint son collaborateur dans plusieurs drames et opéras-comiques, particulièrement dans celui qui a pour titre : *On ne s'avise jamais de tout*, joli ouvrage de l'ancien style, représenté à l'Opéra-Comique de la foire Saint-Laurent, le 17 septembre 1761. Cette pièce fut la dernière qu'on joua à ce théâtre, qui fut fermé sur les réclamations de la Comédie italienne, dont la jalousie avait été excitée par les succès de Monsigny. Les meilleurs acteurs de l'Opéra-Comique, parmi lesquels on remarquait Clairval et Larnette, entrèrent à la comédie italienne. C'est pour ces deux théâtres réunis en un seul que Monsigny écrivit ses autres opéras, où sa manière s'agrandit. *Le Roi et le Fermier*, en 3 actes, fut joué en 1762. Dans cette pièce, le talent du compositeur pour l'expression pathétique se révéla au public et à lui-même. *Rose et Colas*, opéra-comique en un acte, parut en 1764. *Aline*,

reine de Golconde, en 3 actes, fut joué à l'Opéra deux ans après; puis Monsigny donna à la Comédie italienne, en 1768, *l'Ile sonnante*, opéra-comique en 3 actes; en 1769, *le Déserteur*, drame en 3 actes, où son talent atteignit sa plus haute portée; *le Fauron*, en 1772; *la Belle Arsène* (3 actes), en 1775; *le Rendez-vous bien employé* (un acte), en 1776; et *Félix ou l'enfant trouvé*, drame en 3 actes, en 1777. Ce fut son dernier ouvrage. Toutes les partitions de ces opéras ont été publiées à Paris.

Quoiqu'il n'eût connu que des succès, Monsigny n'écrivit plus de musique après *Félix*. Il avait en manuscrit deux opéras en un acte intitulés *Pagamin de Monégue*, et *Philémon et Baucis*; mais ces ouvrages étaient déjà composés vers 1770. J'ai connu cet homme respectable, et je lui ai demandé en 1810, c'est-à-dire trente-trois ans après la représentation de son dernier opéra, s'il n'avait jamais senti le besoin de composer depuis cette époque : *Jamais*, me dit-il; *depuis le jour où j'ai achevé la partition de Félix, la musique a été comme morte pour moi : il ne m'est plus venu une idée*. Cependant il avait conservé une rare sensibilité jusque dans l'âge le plus avancé. Choron nous en fournit une preuve singulière dans l'anecdote suivante : « Il faut que la sensibilité « de ce compositeur ait été bien vive, « pour qu'il en ait autant conservé à l'âge « de quatre-vingt-deux ans. Dernièrement, « en nous expliquant la manière dont il « avait voulu rendre la situation de « Louise (dans *le Déserteur*), quand elle « revient par degrés de son évanouissement, et que ses paroles étouffées sont « coupées par des traits d'orchestre, il « versa des larmes, et tomba lui-même « dans l'accablement qu'il dépeignait de « la manière la plus expressive. » Cette sensibilité fut son génie, car il lui dut une multitude de mélodies touchantes qui rendront dans tous les temps ses ouvrages dignes de l'attention des musiciens in-

struits. Il ne manquait pas non plus d'un certain sentiment d'harmonie, mais il ne faut pas chercher dans sa musique un mérite de facture qui n'y existe pas, qu'il n'aurait pu acquérir avec des études aussi faibles que les siennes, et qui d'ailleurs ne se trouve dans les productions d'aucun musicien français de son temps.

Monsigny avait perdu à la révolution la place de maître d'hôtel qu'il occupait chez le duc d'Orléans, et en même temps une partie de sa fortune. Connaissant l'état de gêne où l'avaient jeté ces événements, les comédiens sociétaires de l'Opéra-Comique lui accordèrent, en témoignage de reconnaissance, pour les succès qu'il leur avait procurés, une pension viagère de 2,400 francs, en 1798. Après la mort de Piccini, en 1800, il le remplaça dans les fonctions d'inspecteur de l'enseignement au Conservatoire de musique : mais il comprit bientôt qu'il lui manquait les qualités nécessaires pour cet emploi, et deux ans après il s'en démit. Successeur de Grétry à la quatrième classe de l'Institut, en 1813, il obtint en 1816 la décoration de la Légion d'honneur ; mais, parvenu à une extrême vieillesse, il ne jouit pas longtemps de ces honneurs, car il mourut à Paris le 14 janvier 1817, à l'âge de quatre-vingt-huit ans. On a sur Monsigny une notice biographique lue à la séance publique de l'Académie des beaux-arts de l'Institut, le 3 octobre 1818, par M. Quatremère de Quincy, et publiée sous le titre de *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Monsigny* (Paris, Firmin Didot, 1818, in-4° de 14 pages) ; et une autre par M. Hédouin (V. ce nom), sous le titre d'*Éloge de Monsigny* (Paris, 1820, in-8°).

MONTAGNAT (....), médecin, né à Ambérieux, dans le Bugey, au commencement du dix-huitième siècle, vint jeune à Paris et y fit ses études sous la direction de Ferrein. Le système de la voix publié par celui-ci ayant été attaqué par deux autres médecins nommés Bertin et Burlon,

Montagnat prit avec chaleur la défense de son maître dans des écrits intitulés : 1° *Lettre à M. l'abbé Defontaines, en réponse à la critique de M. Burlon du sentiment de M. Ferrein sur la formation de la voix*, Paris, 1745, in-12. 2° *Éclaircissements en forme de lettres à M. Bertin, au sujet des découvertes que M. Ferrein a faites du mécanisme de la voix de l'homme*, Paris, David, 1746, in-12.

MONTAL (C.), facteur de pianos, à Paris, est né dans cette ville vers 1805. A l'âge de cinq ans et demi il devint aveugle à la suite d'une maladie. Entré plus tard dans l'institution des jeunes aveugles, il y passa plusieurs années, et se livra particulièrement à l'étude des mathématiques et de la musique, joua d'abord du violon, puis du hautbois et enfin du piano. Après avoir étudié la structure de ce dernier instrument et les détails de son mécanisme, il sortit de l'institution des aveugles en 1850 et se fit accordeur. Son habileté dans cette profession ne tarda pas à le mettre en vogue, et plusieurs facteurs l'employèrent pour l'accord de leurs instruments. En 1854, il a publié un premier résultat de ses méditations sur cette partie de l'art dans un *Abrégé de l'art d'accorder soi-même son piano, déduit des principes rigoureux de l'acoustique et de l'harmonie*, Paris, Meissonnier, in-8° de 28 pages avec 4 pages de musique. Vers le même temps il a ouvert un cours public d'accord du piano d'après ses principes. Une traduction allemande de ce premier ouvrage a paru sous ce titre : *Kurzgefasste Anweisung das Fortepiano selbst Stimmen zu lernen*, Mayence, Schott, 1855, in-8°. Depuis lors M. Montal a publié une théorie complète de l'accord du piano ; cet ouvrage est intitulé *L'art d'accorder soi-même son piano*, Paris, Duverger, 1855, un vol. in-12, avec planches. En 1855, cet artiste ingénieux a établi une fabrique de pianos qui a prospéré, et dont les produits

estimables ont été admis à l'exposition de 1859.

MONTANARI (GEMINIANI), astronome et professeur de mathématiques, naquit à Modène en 1632. Après avoir fait ses études à Florence, il voyagea en Allemagne où il fut reçu docteur en droit, puis retourna à Florence, et y exerça la profession d'avocat. Plus tard il fut astronome des Médicis, professeur de mathématiques à Bologne, et enfin, en 1674, professeur d'astronomie à Padoue. Il mourut en cette ville, le 15 octobre 1687. Au nombre de ses ouvrages, on trouve celui qui a pour titre : *La Tromba parlante; discorso academico sopra gli effetti della tromba da parlar da lontano, con altre considerazioni sopra la natura del suono e dell'echo*, Guastalla, 1678, in-4° (voyez MORLAND).

MONTANARI (FRANÇOIS), violoniste distingué, naquit à Padoue vers la fin du dix-septième siècle. En 1717 il se fixa à Rome, et y fut attaché à la basilique de Saint-Pierre du Vatican, en qualité de premier violon solo. Il mourut en 1750. On a publié à Bologne de sa composition douze sonates pour violon qui ont été réimprimées à Amsterdam, et qu'on a arrangées pour la flûte.

MONTANOS (FRANÇOIS), musicien espagnol, né dans la seconde moitié du seizième siècle, eut une charge ecclésiastique à l'église de Valladolid. On a de lui un traité du plain-chant intitulé : *Arte de canto llano*, Salamanque, 1610, in-4°. Il a été publié une deuxième édition de cet ouvrage, avec des augmentations par D. Joseph de Torres, Madrid, 1728, in-4°. Ou a aussi de Montanos un traité général de la musique intitulé : *Arte de Musica theorica y pratica*, Valladolid, 1592, in-4°.

MONTANUS (IRENIUS); on a sous ce nom d'un écrivain inconnu un traité curieux des cloches, de leur origine, de leur composition métallique, de leur usage et de l'abus qu'on en fait, sous ce titre :

Historische Nachricht von den Glocken, oder allerhand curieuse Anmerkungen von Ursprung, Materie, Nutzen, Gebrauch und Missbrauch der Glocken, Chemnitz, 1728; in-8° de 136 pages.

MONTBUISSON (VICTOR DE), luthiste du seizième siècle, naquit à Avignon. On trouve quelques pièces de luth de sa composition dans le *Thesaurus Harmonicus* de Besard.

MONTDORGE (ANTOINE GAUTHIER DE), né à Lyon vers la fin du dix-septième siècle, y fut maître de la chambre aux deniers du roi. Il est mort à Paris le 24 octobre 1768. On a de lui un petit ouvrage intitulé *Réflexions d'un peintre sur l'Opéra*, Paris, 1741, in-12.

MONTÉCLAIR (MICHEL), né en 1666, à Chaumont en Bassigny, entra fort jeune comme enfant de chœur à la cathédrale de Langres, où il fit ses études sous la direction de Jean-Baptiste Moreau qui y était alors maître de musique. Après avoir été attaché à diverses églises de province, il se rendit à Paris vers 1700, et entra à l'Opéra en 1707, en qualité de basse de l'orchestre d'accompagnement qu'on appelait le *petit chœur*. Il fut le premier qui y joua la seule contrebasse qu'on trouvait dans l'orchestre de ce théâtre, et qui succéda à l'usage du *violone*, ou grande viole à sept cordes. Mis à la pension le 1^{er} juillet 1757, il ne jouit pas longtemps du repos acquis par ses longs travaux, car il mourut au mois de septembre suivant dans sa maison de campagne, près de Saint-Denis, à l'âge de soixante-onze ans. Montéclair a fait représenter à l'Opéra *Les Fêtes de l'été*, ballet-opéra, en 1716, et *Jephthé*, grand opéra en 5 actes, en 1752. Le chœur de ce dernier ouvrage, *Tout tremble devant le Seigneur*, a eu longtemps de la réputation en France. On a aussi du même artiste : 1^o Cantates à voix seule et basse continue, 1^{er}, 2^e et 3^e livres, Paris, 1720. 2^o Six concerts (duos) à 2 flûtes, *ibid.* 3^o Six concerts pour flûte et basse, *ibid.* 4^o Quatre recueils de me-

nuets anciens et nouveaux qui se dansent aux bals de l'Opéra, contenant 77 menuets de Plessis (1^{er} violon de l'Opéra), Montéclair, Lardeau, Lemaître et Mathieu, *ibid.*, 1728. 5^e Six trios en sonates pour deux violons et basse, *ibid.* 6^e Premier recueil de brunettes pour la flûte traversière et le violon, *ibid.* Ses motets sont restés en manuscrit : on en trouve deux à la bibliothèque du roi à Paris (in-4^e, V 276). Il a aussi laissé une messe de *Requiem* qui a été chantée à l'église Saint-Sulpice, à Paris, en 1736.

Le premier ouvrage qui fit connaître Montéclair est intitulé : *Méthode pour apprendre la musique, avec plusieurs leçons à une et deux voix divisées en quatre classes*, Paris, 1700, in-4^e. Une deuxième édition de cet abrégé a paru à Paris en 1737. L'auteur le refondit en entier dans un autre ouvrage plus considérable intitulé : *Nouvelle méthode pour apprendre la musique par des démonstrations faciles, suivies d'un grand nombre de leçons à 1 et 2 voix, avec des tables qui facilitent l'habitude des transpositions, dédiée à M. Couperin*, Paris, 1709, in-folio de 64 pages. Une deuxième édition gravée a paru, en 1736, à Paris. Montéclair a aussi publié : *Méthode pour apprendre à jouer du violon, avec un abrégé des principes de musique nécessaires pour cet instrument*, Paris, 1720, in-fol. ; 2^e édition, Paris, 1736.

MONTEIRO (JEAN MENDÈS), compositeur, naquit à Evora, en Portugal, dans la seconde moitié du seizième siècle. Après avoir fait ses études musicales sous la direction de son compatriote Manuel Mendès, il fut maître de chapelle du roi d'Espagne. La plupart de ses compositions consistaient en motets qu'on trouvait en manuscrit à la bibliothèque royale de Lisbonne, à l'époque où Machado écrivait sa *Bibliotheca Lusitana*.

MONTE SARDO (JÉROME), guitariste du commencement du dix-septième siècle,

naquit à Florence et vécut dans cette ville. Il a fait imprimer un traité de la tablature de la guitare, par des signes particuliers de son invention, sous ce titre : *Nuova invenzione d'intavolatura per sonare i balletti sopra la chitarra spagnuola, senza numeri e note*, Florence, 1606, in-8^o.

MONTEVERDE (CLAUDE), compositeur illustre, naquit à Crémone entre les années 1565 et 1570, ou même plus tôt, s'il est vrai, comme le dit Gerber dans son nouveau Lexique, qu'il se trouve à la bibliothèque royale de Munich un recueil de *canzonette* à trois voix de cet artiste, imprimé à Venise en 1584. Quoiqu'il en soit, son talent sur la viole le fit entrer au service du duc de Mantoue; mais bientôt son génie se révéla et lui fit comprendre qu'il n'était pas né pour être un simple exécutant, et qu'il était appelé à de plus hautes destinées. Marc-Antoine Ingegneri, maître de chapelle du duc, lui enseigna le contrepoint; mais à l'examen de ses ouvrages, il est facile de voir que son ardeur d'imagination ne lui laissa pas le loisir d'étudier avec attention le mécanisme de l'art d'écrire, car les incorrections de toute espèce abondent dans ses ouvrages; heureusement elles sont rachetées par de si belles inventions, que ces défauts se font oublier. Monteverde paraît avoir succédé à son maître dans la direction de la musique du duc de Mantoue, car on voit par le titre du cinquième livre de ses madrigaux, imprimé à Venise, en 1604, pour la première fois, qu'il avait alors le titre de maître de chapelle de ce prince. Le 19 août 1615 il succéda à Jules-César Martinengo, dans la place de maître de chapelle de Saint-Marc de Venise, et garda cet emploi jusqu'à sa mort, arrivée dans les derniers jours de septembre, ou au commencement d'octobre 1649. On voit dans le livre intitulé *Le Glorie della poesia e della musica contenute dell'esatta notizia de' teatri della città di Venezia*, qu'il écrivit en 1630 l'opéra in-

titulé *Proserpina rapita* : il devait être alors âgé de plus de soixante ans.

Dans les deux premiers livres de ses madrigaux, Monteverde ne montra la hardiesse de son imagination que par les nombreuses irrégularités du mouvement des voix et de la résolution des dissonances de prolongations. A vrai dire, on y remarque plus de négligences que de traits de génie ; il est même évident que ce grand artiste éprouvait un certain embarras dans le placement des parties de son harmonie, car on y voit à chaque instant toutes ces parties monter ou descendre ensemble par un mouvement semblable, et produire des successions dont l'aspect est aussi peu élégant que l'effet est peu agréable à l'oreille. Rendons grâce pourtant à cette sorte d'inhabileté du compositeur, car elle fut sans doute la source de l'audace qu'il mit dans l'exploration d'une harmonie et d'une tonalité nouvelles, devenues les bases de la musique moderne. Le génie du maître se manifesta d'une manière plus large et plus nette dans le troisième livre de ses madrigaux à cinq voix, publié en 1598. Il paraît hors de doute que les idées de Galilei, de Corsi, de Peri et de quelques autres musiciens distingués de Florence qui vivaient vers la fin du seizième siècle, concernant la nécessité d'exprimer par la musique le sens des paroles, au lieu d'en faire comme la plupart des anciens maîtres le prétexte de contrepoints bien écrits, mais dépourvus d'expression, il paraît, dis-je, que ces idées avaient fixé l'attention de Monteverde, et lui avaient révélé la portée de son génie ; car à l'exception de négligences harmoniques, on ne retrouve presque rien de l'auteur des deux premiers livres de madrigaux à cinq voix dans celui du troisième. Le P. Martini a rapporté dans son *Esemplare di contrappunto fugato* (t. II, p. 180 et suiv.) le madrigal *Stracciami pur il core*, extrait de ce livre : on le trouve aussi dans le troisième volume des *Principes de composition des écoles d'Italie* publiés par Choron, et dans le troi-

sième volume de l'Histoire de la musique de Barney (p. 237). C'est vraiment une intéressante conception que celle de ce morceau, sous le rapport historique. Son rythme a plus de mouvement, sa prosodie est meilleure que ce qu'on trouve dans les ouvrages de la plupart des prédécesseurs de Monteverde ; la cadence tonale, si rare chez les maîtres du seizième siècle, se fait sentir à chaque instant dans ce morceau : mais ce qui le rend surtout digne d'attention, ce sont les nouveautés harmoniques qui s'y trouvent en abondance. Monteverde n'y attaque point encore les dissonances naturelles sans préparation, mais il y fait entendre la prolongation de neuvième avec l'harmonie de la sixte, condamnée par les anciens compositeurs, parce qu'elle doit se résoudre sur l'octave de la note inférieure du demi-ton qu'ils appelaient *mi*, et que cette octave est obligée à faire un mouvement de succession qui trahit la tonalité ; c'est enfin dans ce même morceau que se trouvent pour la première fois, sur les mots *non può morir d'amore*, les dissonances doubles, par prolongation, de neuvième et quarte, de neuvième, septième et quarte, de quarte et sixte réunies à la quinte : celle-ci produit un des effets les plus désagréables qu'on puisse entendre, car il en résulte trois notes simultanées placées à la distance d'une seconde l'une de l'autre. L'audace de Monteverde lui fait braver toutes les règles dans cet ouvrage : c'est ainsi que dans la quatrième mesure du madrigal cité précédemment, il réalise dans la partie du ténor une dissonance de passage pour en faire une prolongation ; c'est encore ainsi qu'en plusieurs endroits il donne à des notes placées à des intervalles de seconde le caractère de neuvièmes par prolongation.

Si Monteverde n'attaquait point encore sans préparation les dissonances naturelles de la dominante, lorsqu'il écrivit son troisième livre de madrigaux à cinq voix, il y déterminait néanmoins le caractère de

la tonalité moderne par le fréquent usage du rapport harmonique du quatrième degré avec le septième, et par là il constituait celle-ci en véritable note sensible qui trouvait toujours sa résolution sur la tonique. Or, ce sont précisément ces rapports du quatrième degré et de la note sensible, et ces appellations de cadences qui distinguent la tonalité moderne de celle du plain-chant, où il n'y a jamais de résolutions nécessaires que celles des dissonances facultatives produites par les prolongations ¹. Dans son cinquième livre de madrigaux à cinq voix, Monteverde donna le dernier essor à ses hardiesses en attaquant sans préparation la septième et la neuvième de la dominante, le triton, la quinte mineure et sixte, et la septième diminuée. Par là il acheva complètement la transformation de la tonalité, créa l'accent expressif et dramatique ainsi qu'un nouveau système d'harmonie. Il trouva même dès le premier pas et l'harmonie naturelle de la dominante, et le principe de la substitution; car on sait que la neuvième de la dominante et la septième diminuée ne sont pas autre chose que des substitutions. On peut voir dans l'*Esemplare* du P. Martini, et dans les *Principes de composition des écoles d'Italie*, compilés par Choron, toutes ces nouveautés réunies dans le madrigal *Cruda Amarilli*.

Deux ans après la publication du troisième livre de madrigaux de Monteverde, Artusi (voy. ce nom), chanoine régulier de St.-Sauveur, à Bologne, se fit l'organe de l'indignation des musiciens contre les nouveautés de cet ouvrage, et publia à ce sujet le livre intitulé *L'Artusi, ovvero delle imperfezioni della moderna musica* (Bologne, 1600). On ne peut nier que ce savant musicien n'eût pour lui la raison dans ses attaques contre les nombreuses imperfections qui déparent cette im-

portante production; mais sa critique des découvertes harmoniques de Monteverde prouve qu'il n'en avait compris ni les avantages ni le but. Au reste, Monteverde lui-même ne paraît pas avoir aperçu la portée de ses inventions, car dans l'épître au lecteur qu'il a placée en tête de son cinquième livre de madrigaux, pour sa défense, et qui a été reproduite par son frère (Jules-César Monteverde) au commencement des *Scherzi musicali a tre voci* (Venise, 1607), il n'aborde pas la grande question des transformations de l'harmonie et de la tonalité, et ne se doute pas de l'importance de ce qu'il a fait. Monteverde avait été dirigé à son insu par son génie dans toutes ces innovations, et sans aucune direction philosophique. Ce qui n'est pas moins curieux, c'est que ces transformations ne furent aperçues que longtemps après. Il n'est pas inutile de remarquer, pour l'explication de ce fait singulier, que les musiciens n'étaient pas encore arrivés, à cette époque, à la considération de l'harmonie par accords isolés, quoique longtemps auparavant Zarlino eût entrevu le mécanisme du renversement des intervalles (voy. ZARLINO).

Des découvertes aussi belles que celles dont il vient d'être parlé sembleraient devoir remplir la vie d'un artiste : néanmoins Monteverde s'est créé bien d'autres titres à l'admiration de la postérité. J'ai dit dans le *Résumé philosophique de l'histoire de la musique* (pag. ccxviii et ccxix), et aux articles de Caccini et de Cavalieri, quels furent les commencements du drame lyrique, dans les dernières années du seizième siècle, et dans les premières du suivant : Monteverde, s'emparant aussitôt de cette nouveauté, y porta toutes les ressources de son génie. En 1607, il écrivit pour la cour de Mantoue son opéra d'*Ariane*. Bien supérieur à Peri, à Cac-

¹ Pour comprendre ce que je dis ici concernant les différences de la tonalité des madrigaux composés par les anciens maîtres, et celle des pièces du même genre contenues dans le troisième livre de Monteverde, il

suffit de comparer le beau madrigal de Palestrina *Alla rita del Tebru* avec celui du maître de Crémone *Stracindini pure il core*, dans les ouvrages cités de Martini et de Choron.

cini, et même à Émile del Cavaliere, pour l'invention de la mélodie, il mit dans cet ouvrage des traits dont l'expression pathétique exciterait encore aujourd'hui l'intérêt des artistes. Je citerai comme exemple le chant d'*Ariane* : *Lasciatemi morire*. La basse incorrecte et l'harmonie heurtée et bizarre dont le compositeur a accompagné ce morceau ne nuisent point au caractère de mélancolie profonde qu'on y remarque. Dans son *Orfeo*, il trouva de nouvelles formes de récitatif, inventa le duo scénique, et sans aucun modèle, imagina des variétés d'instrumentation d'un effet aussi neuf que piquant (V. le *Résumé philosophique*, page cccix). Ses airs de danse, particulièrement dans son ballet *delle Ingrate*, représenté à Mantoue en 1608, pour les noces de François de Gonzague avec Marguerite de Savoie, sont remplis de formes trouvées et de rythmes nouveaux et variés. C'est lui qui, le premier, y a introduit une modulation de quarte en quarte et de quinte en quinte, qu'on a beaucoup employée depuis lors, et dont il avait fait le premier essai dans le madrigal *Cruda Amarilli*. Enfin l'épisode du combat de Tancrède et de Clorinde, qu'il fit exécuter en 1624 dans la maison de Jérôme Mocenigo, à Venise, lui fournit l'occasion d'inventer les accompagnemens de notes répétées à tous les instrumens dans un mouvement plus ou moins rapide : système d'instrumentation conservé par les compositeurs depuis cette époque jusqu'à nos jours, et qui fut l'origine du *tremolo*. Monteverde rapporte, dans la préface de son huitième livre de madrigaux, qu'il eut beaucoup de peine à faire exécuter ce nouvel effet par les musiciens ; ceux-ci s'obstinèrent d'abord à ne faire entendre qu'une seule note par mesure, au lieu de la répéter autant de fois qu'il était nécessaire : plus tard ils avouèrent que cette nouveauté était d'un grand effet.

Tel fut l'artiste prédestiné qui contribua plus qu'aucun autre à la complète

transformation de la musique, ainsi qu'à la création des élémens de l'art moderne ; génie fécond dont la portée ne fut pas comprise par ses contemporains, ni peut-être par lui-même ; car ce qu'il dit de ses inventions dans les préfaces de quelques-uns de ses ouvrages ne prouve pas qu'il ait vu qu'il avait introduit dans l'harmonie, et dans les résolutions mélodiques, un système nouveau de tonalité, absolument différent de celui du plain-chant, et qu'il avait trouvé le véritable élément de la modulation. Ce qu'il s'attribuait, avec juste raison, était l'invention du genre expressif et animé (*concitato*) ; personne, en effet, ne peut lui disputer la création de cet ordre immense de beautés où réside toute la musique moderne, mais qui a conduit à l'anéantissement de la véritable musique d'église, en y introduisant le dramatique. Il est remarquable que cette création de la tonalité moderne et de toutes ses conséquences, due à Monteverde, n'a été aperçue par aucun historien de la musique.

Le nombre des œuvres de Monteverde paraît peu considérable pour un génie si actif, si puissant, et pour sa longue carrière ; mais j'ai appris de Monge qu'il avait trouvé dans les archives de Saint-Marc une grande quantité de musique d'église sous le nom de ce grand artiste, et qu'il en avait fait faire des copies, dont la perte est d'autant plus regrettable, qu'il ne se présentera peut-être plus de circonstance favorable pour en obtenir d'autres (voyez MONGE). De toute la musique d'église de Monteverde, on n'a publié que les œuvres suivans : 1^o *Selva morale e spirituale nella quale si trova Messe, Salmi, Hymni, Magnificat, Motetti, Salve Regina e Lamento*, a 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8 voci, con violini, Venise. R. Amadino, 1605, in-4^o. 2^o *Missa senis vocibus, ad ecclesiarum choras, et vespere, pluribus decantande, cum nonnullis sacris concentibus, ad sacella, sive principum cubicula accommodatis. Opera a Clau-*

dio Monteverde nuper effecta, et sanctissimo Patri Paulo V consecrata. Venetiis, apud Riccardum Amadinum, 1610. 3^o *Messa a quattro voci, e salmi una, due, tre, quattro, cinque, sei, sette e otto voci concertate e parte a cappella, con le Litanie della B. V., di Claudio Monteverde, già maestro di cappella della sereniss. repubblica di Venezia, op. postuma, in Venezia appresso Alessandro Vincenti, 1650, in-4^o. Parmi les œuvres théâtrales de Monteverde, on trouve l'indication des opéras dont les titres suivent : 4^o *Ariana*, opéra sérieux, à la cour de Mantoue, en 1607. La plainte d'Ariane (*Lasciatemi morire*), extraite de cet ouvrage, a été publiée plusieurs fois, notamment dans le livre de M. de Winterfeld sur Jean Gabrieli (2^e partie, p. 226). *L'Ariane* fut reprise à Venise en 1640, et fut le premier opéra représenté au théâtre San-Mosè. 5^o *Orfeo*, opéra sérieux, à Mantoue, en 1608. Cet opéra a été publié à Venise en 1615. Selon les notes manuscrites de Boisgelou, suivies par Choron et Fayolle, cet ouvrage aurait été composé dès 1600. On trouve des extraits de l'*Orfeo* dans le troisième volume de l'Histoire de la musique de Hawkins (p. 455), et dans le quatrième de l'Histoire de Burney (pag. 52). 6^o Le ballet *delle Ingrate*, représenté à Mantoue en 1608. M. de Winterfeld a donné quelques extraits d'airs de danse de ce ballet, fort remarquables par le rythme, et un passage de récitatif où les accords de tierce, quarte et sixte, du mode mineur, et de septième diminuée sont employés de la manière la plus heureuse (*J. Gabrieli und sein Zeitalter*, 5^e partie, p. 108 et 109). 7^o *Proserpina rapita*, opéra sérieux, joué dans le palais de Jérôme Mocenigo, à Venise, en 1630. 8^o *L'Adone*, pastorale, au théâtre St.-Paul et St.-Jean, de Venise, en 1639. 9^o *Il ritorno d'Ulisse in patria*, au théâtre San-Mosè, à Venise, en 1641. 10^o *L'Incoronazione di Poppea*, au théâtre San-Mosè, en 1642. Cet*

ouvrage fut repris en 1646, au même théâtre. Les œuvres de musique de chambre qui ont été publiées sont : 11^o *Canzonette a tre voci*, Venise, 1584, in-4^o. 12^o *Il primo libro de' Madrigali a 5 voci*, Venise, 1587, in-4^o. 13^o *Il secondo libro de' Madrigali a cinque voci*, ibid., 1595, in-4^o. 14^o *Il terzo libro de' Madrigali a cinque voci*, ibid., 1598, in-4^o. J'ignore la date de la première édition du quatrième livre des madrigaux, et ne connais que celles d'Anvers, 1615, et de Venise, 1621. 15^o *Scherzi musicali a tre voci*, Venise, 1607, in-4^o. Cet ouvrage a été publié par les soins de Jules-César Monteverde, frère du compositeur. Il en a été fait une deuxième édition à Venise, en 1615. 16^o *Il quinto libro de' Madrigali a 5 voci*, Venise, 1604, in-4^o, et 1612, in-4^o. Je n'ai point vu ces éditions et ne connais que celle d'Anvers, 1615. 17^o Les dates des premières éditions du sixième et du septième livre de madrigaux n'ont été indiquées par aucun auteur; je crois que l'édition du septième livre, Venise, 1620, qui se trouvait dans la bibliothèque de Burney, est la première. Les cinq premiers livres ont été publiés à Anvers, chez Pierre Phalèse, en 1615, in-4^o obl. Il a été fait une nouvelle édition des sept premiers livres, à Venise, en 1621. 18^o *Madrigali guerrieri e amorosi, con alcuni opuscoli in genere rappresentativo, che serviranno per brevi episodii fra i canti senza gesto*, lib. 8, Alexandre Vincenti, 1658, in-4^o. C'est dans ce recueil que se trouve le combat de Tancred et de Clorinde, dont M. de Winterfeld a donné des extraits dans la troisième partie de son livre sur Jean Gabrieli (page 109 et suiv.). Un choix de madrigaux et de canzoni de Monteverde a été publié à Venise, en 1615. On trouve aussi quelques-uns de ses madrigaux dans le Parnasse des musiciens bergamasques, publié à Venise en 1615, et dans la collection de Profe.

Monteverde fut un des premiers mem-

bres de l'Académie des philharmoniques de Bologne. Dans une lettre écrite en 1620, le P. Andrien Bauchieri félicitait cette académie d'une si glorieuse acquisition.

MONTFAUCON (BERNARD DE), savant bénédictin de la congrégation de Saint-Maur, naquit le 17 janvier 1655, au château de Soulage, dans le Languedoc, d'une famille noble et ancienne. A l'âge de dix-sept ans il entra comme volontaire dans le régiment de Languedoc, et fit deux campagnes sous les ordres de Turenne; mais après la mort de ses parens, il prit la résolution de renoncer au monde, et entra à Toulouse dans l'ordre de Saint-Benoît. Ce fut alors qu'il recommença ses études, fort négligées dans son enfance : il ne dut qu'à ses propres efforts le savoir qu'il acquit dans les langues anciennes et dans l'archéologie. Appelé à Paris par ses supérieurs, en 1687, il visita l'Italie trois ans après. De retour à Paris, il s'y livra à de grands travaux littéraires, et mourut presque subitement le 21 décembre 1741, à l'âge de quatre-vingt-sept ans. Au nombre des ouvrages qu'on doit à ce savant infatigable, on remarque ceux-ci : 1^o *Palaographia græca sive de ortu et progressu litterarum grecarum*, Paris, 1708, in-fol.; il y traite de la notation de la musique dans la division intitulée : *De notis musicis tam veteribus quam recentioribus carptim*. 2^o *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, Paris, 1719-24, 15 volumes in-fol. On y trouve dans le troisième volume et dans le supplément les figures de beaucoup d'instrumens anciens avec les explications : mais il faut se défier de ces représentations de monumens qui sont en général peu exactes.

MONTFORT (CORNEILLE DE). Voyez BROCKLAND.

MONTFORT (ALEXANDRE), né à Paris en 1805, a fait toutes ses études d'harmonie et de contrepoint au Conservatoire sous la direction de l'auteur de ce Dic-

tionnaire, puis a reçu des leçons de M. Berton pour le style dramatique. Admis au grand concours de l'Institut, il y a obtenu le deuxième prix de composition en 1829, et le premier en 1850. Pensionnaire du gouvernement à titre de lauréat, il a visité l'Italie, a séjourné à Rome, à Naples, puis a parcouru l'Allemagne. De retour à Paris il y a fait exécuter des ouvertures et d'autres morceaux dans plusieurs concerts. Au mois d'octobre 1857 il a fait représenter à l'Opéra le ballet de *La Chatte métamorphosée en femme*, dont il avait composé et arrangé la musique. Au mois de juin 1859 il a fait jouer avec succès *Polichinelle*, opéra-comique en un acte. Cet artiste a aussi publié quelques morceaux pour le piano, parmi lesquels on remarque un *Rondoletto*, Paris, Lemoine, et des valse brillantes, *ibid.* Le ballet de *La Chatte métamorphosée* a été gravé pour le piano, et *Polichinelle*, en grande partition.

MONTGEROULT (M^{me} HÉLÈNE DE NERVO DE), née à Versailles vers 1767, eut pour premier maître de piano Hummel, et reçut des leçons de Dussek lorsque cet artiste célèbre visita Paris en 1786. Les conseils de ce grand pianiste et de Viotti, qui conserva pour elle des sentimens d'amitié jusqu'à la fin de ses jours, développèrent l'heureux talent qu'elle avait reçu de la nature. Douée d'un sentiment exquis et de l'esprit d'analyse, elle acquit sur le piano un des plus beaux talens qu'une femme ait possédés. Sortie de France pendant les troubles de la révolution, elle se rendit à Berlin où elle a publié en 1796 une sonate de piano; mais vers la fin du gouvernement du Directoire, elle obtint sa radiation de la liste des émigrés et revint à Paris, où elle a formé quelques bons élèves, parmi lesquels on remarque MM. Pradher et Boëly. On a publié de la composition de M^{me} de Montgeroult : 1^o 3 sonates pour piano seul, op. 1. Paris, Troupenas. 2^o 5 *idem*, op. 2, *ibid.* 3^o Sonate en *fa* mineur, Berlin,

Lischke. 4^o Pièces détachées pour piano seul, op. 3, Paris, Érard. 5^o 5 sonates pour piano seul, op. 5, *ibid.* 6^o Fantaisies *idem*, n^{os} 1, 2, 3, Paris, Janet et Cotelle. 7^o Six nocturnes italiens et français à deux voix, avec accompagnement de piano, op. 6, Paris, Érard. On doit aussi à M^{me} de Montgeroult un ouvrage intéressant pour les artistes, intitulé : *Cours complet pour l'enseignement du forté-piano, conduisant progressivement des premiers élémens aux plus grandes difficultés*, Paris, Janet et Cotelle, 3 parties in-folio.

MONTI (GAÉTAN), compositeur dramatique, né à Fusignano, près de Ferrare, vers 1760, est connu par les ouvrages suivans : 1^o *La Contadina accorta*, opéra bouffe, représenté à Dresde en 1782. 2^o *Lo Studente*, opéra bouffe, à Naples, en 1784. 3^o *Le Donne vendicate*, *idem*, *ibid.*, 1784. Monti était frère aîné du célèbre poète Vincent Monti. Il est mort à Naples, en 1816.

MONTICELLI (ANGE-MARIE), né à Milan vers 1715, chanta à Naples avec la Mingotti, en 1746, puis à Vienne et à Londres. En 1756, il passa l'engagement pour le théâtre de Dresde. Il mourut dans cette ville en 1764. Monticelli était, dit-on, aussi remarquable comme chanteur que comme acteur.

MONTILLOT (MORLOT DE), musicien qui vivait à Paris vers 1786, y a fait graver six symphonies pour l'orchestre. On ne sait rien de cet artiste, qui ne figure dans aucune liste de musiciens de cette époque.

MONTONA (ANDRÉ ANTIQUO DE), est le premier qui établit à Rome une imprimerie de musique, et obtint à cet effet un privilège du pape Léon X, imprimé en tête du seul ouvrage connu pour être sorti de ses presses. Ce volume est une collection de messes composées par Josquin Deprès, Brunel, Pipelare, etc., qui a pour titre : *Liber quindecim missarum electarum que per excellentissimos musicos composite fuerunt*, Rome, 1516.

in-fol. max. gothique. Un exemplaire de cette rarissime collection, inconnue à tous les bibliographes, se trouve à Paris, dans la bibliothèque Mazarine.

MONTU (BENOÎT), né à Turin, en 1761, se livra dès sa jeunesse à l'étude des mathématiques et vint à Paris où il trouva un protecteur dans son illustre compatriote Lagrange. La recommandation de celui-ci fit obtenir à Montu une place de professeur de mathématiques dans les écoles centrales de Paris, puis dans un lycée. Il est mort à Paris en 1814. Montu avait conçu le plan d'un grand instrument destiné à donner la mesure exacte des intervalles des sons, et à faire voir leurs rapports avec les distances et les mouvemens des astres, suivant le système de Kepler. Cet instrument, appelé *Sphère harmonique*, était fort compliqué. Une commission, nommée par le ministre Chaptal pour en faire l'examen, le fit déposer dans l'ancienne galerie de la bibliothèque du Conservatoire, où il était encore en 1827 : j'ignore ce qu'il est devenu depuis lors. La commission, composée de Lacépède, Prony, Charles, Gossec et Martini, fit en 1799 un premier rapport sur les plans que Montu lui avait communiqués, et conclut à ce qu'une avance de 3,000 fr. fût faite à l'auteur pour l'exécution de son projet. En 1802, elle en fit un autre sur l'instrument même qui était achevé, et l'estima à la somme de 12,000 francs qui fut payée à Montu par le gouvernement. La description de la *Sphère harmonique* se trouve dans les *Archives des découvertes* (Paris, 1809, n^o 14). Montu avait inventé un nouveau sonomètre, qui a été soumis à l'examen de la même commission. On a aussi de ce savant un mémoire intitulé : *Nomenclature harmonique, ou échelle d'arithmétique pour servir à l'explication des lois de l'Harmonie*, Paris, 1802, in-4^o.

MONTUCCLA (JEAN-ÉTIENNE), membre de l'académie de Berlin et de l'Institut de France, naquit à Lyon en 1725, d'un né-

gociant qui le destinait à la carrière du commerce; mais les progrès qu'il fit dans ses études, et particulièrement dans celle des mathématiques, révélèrent sa vocation. Resté orphelin à l'âge de seize ans, il alla finir ses études à Toulouse, et ne tarda point à se rendre à Paris, où il se lia avec d'Alembert et plusieurs autres savans. Ce fut alors qu'il conçut le projet de son *Histoire des Mathématiques*, dont il publia deux volumes en 1758 (à Paris). On y trouve, pag. 122-156 du 1^{er} volume, un précis de la musique grecque qui est très-superficiel. Montucla y paraît absolument étranger à la matière qu'il traite. Ce qu'on trouve de mieux sur ce sujet dans cet ouvrage consiste en détails purement littéraires ou philologiques sur les écrivains grecs qui ont traité de la musique; mais tout cela est tiré de la Bibliothèque grecque de Fabricius. Il y a une seconde édition augmentée de l'*Histoire des Mathématiques*, Paris, 1799-1802, 4 vol. in-4°. Montucla est mort à Versailles le 18 décembre 1799.

MONTVALLON (ANDRÉ BARRIGUE DE), né à Marseille en 1678, fut un magistrat distingué à qui l'on doit de savans ouvrages sur le droit et la jurisprudence. Il eut la charge de conseiller au parlement d'Aix, et mourut dans cette ville, le 18 janvier 1799. Amateur de musique et claveciniste habile, il a publié un livre qui a pour titre : *Nouveau système de musique sur les intervalles des tons et sur les proportions des accords, où l'on examine les systèmes proposés par divers auteurs*, Aix, 1742, in-8°. Cet ouvrage avait été soumis à l'examen de l'Académie des Sciences. On en trouve un extrait dans l'histoire de cette société savante (1742), et le P. Castel en a donné une analyse, dans le Journal de Trévoux de la même année. Cependant le livre ne se vendit point, et Montvallon fut obligé de le faire reparaitre avec un nouveau frontispice intitulé : *Nouveau système sur la transmission et les effets des sons*.

sur la proportion des accords et la méthode d'accorder juste les orgues et clavecins, Avignon, 1756, in-8°.

MONZA (le chevalier CHARLES), maître de chapelle de la cour et de la cathédrale de Milan, naquit dans cette ville en 1744. Élève de Fioroni, il devint, sous la direction de ce maître, un des musiciens les plus instruits de l'Italie. Doué d'une grande fécondité, il a écrit beaucoup de messes, de vêpres et de motets pour diverses églises de Milan, et a composé pour les théâtres de cette ville, de Turin, de Rome et de Venise, plusieurs opéras parmi lesquels on remarque : 1^o *Temistocle*, en 5 actes, à Milan, en 1766. 2^o *Nitetti*, à Venise, en 1776. 3^o *Cajo Mario*, dans la même ville, en 1777. 4^o *Ifigenia in Tauride*, à Milan, en 1784. 5^o *Erifile*, à Turin, en 1786. Burney entendit à Milan, en 1770, dans l'église *Santa Maria secreta*, une messe de Monza qu'il considérait comme une œuvre de génie. On a gravé de la composition de cet artiste : 1^o 6 trios pour deux violons et violoncelle, op. 1, Londres, 1786. 2^o Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 2, *ibid.* 1788. 3^o Six sonates pour clavecin et violon, op. 3, *ibid.* Monza est mort à Milan, au mois d'août 1801.

MONZANI (TEBALDO), né dans le duché de Modène en 1762, acquit fort jeune une grande habileté sur la flûte. Vers 1788 il se rendit à Londres, où il se fixa et passa le reste de ses jours. D'abord admis au théâtre italien comme première flûte, il fut ensuite attaché aux concerts de la musique ancienne et à ceux de Salomon. En 1800 il établit un magasin de musique et une fabrique de flûtes; cette dernière est devenue florissante par ses soins et ceux de son fils. Monzani est mort à Londres le 14 juillet 1859, à l'âge de 77 ans. On a gravé de sa composition : 1^o Six trios pour 2 flûtes et basse, Londres, Preston. 2^o Duos pour 2 flûtes, op. 5, 8, 10, 12, Londres, Longman, Preston. 3^o Choix de 90 airs écossais pour flûte seule. 4^o *Pas-*

ticcio, choix de préludes, airs, variations, etc., nos 1, 2, 3, Londres, chez l'auteur. Bonn, Simrock. 5^e Airs variés pour flûte, op. 4, 7, 11, *ibid.* 6^e Préludes et airs *idem* (trois recueils), *ibid.* 7^e Trois divertissemens, *idem*, *ibid.* 8^e Douze nocturnes pour deux flûtes, *ibid.* 9^e Trois sérénades *idem*, *ibid.* 10^e *Instruction Book, containing the rudiments of music, the art of fingering, liping and slurring the notes on the flute, etc.* (Méthode contenant les élémens de la musique, l'art du doigter. de l'embouchure et du coup de langue sur la flûte, etc.), Londres, Monzani, 1^{re} et 2^e partie. Il a été fait quatre éditions de cet ouvrage.

MOORHEAD (JEAN), compositeur, né en Irlande, vers 1768, apprit la musique à Dublin, et fut employé pendant quelques années comme simple musicien d'orchestre dans plusieurs villes de province. En 1798 il accepta une place dans celui du théâtre de Covent-Garden, à Londres; mais bientôt après il fut employé par l'entrepreneur de ce spectacle pour composer la musique de plusieurs pantomimes et ballets, parmi lesquels on cite : *Le Volcan, ou le rival d'Arlequin*, le ballet pantomime de *La Pérouse*, et une partie de l'opéra intitulé *Le Cabinet*. Moorhead est mort à Londres en 1804.

MOOSER (ALOYS), facteur d'orgues, né à Fribourg, en 1768, s'est également distingué dans la construction des pianos et des orgues. On cite comme un ouvrage achevé l'orgue qu'il a fait pour le temple neuf, à Berne. Les *Étreunes Fribourgeoises* de l'année 1810 contiennent une description d'un beau piano organisé qui venait de sortir de ses mains, et qu'il appelait *instrument orchestre*. Le chef-d'œuvre de cet artiste est le grand orgue de Fribourg, dont on trouve une description dans la *Gazette musicale de Paris* (ann. 1838, n^o 50). M. Mooser est mort à Fribourg, au mois de décembre 1839.

MORAES (JEAN DE SYLVA), maître de chapelle de la cathédrale de Lisbonne,

y était né en 1689. En 1727 il obtint son emploi qu'il remplissait encore en 1747. Il a laissé en manuscrit beaucoup de motets, de répons, d'hymnes, de messes, dont le catalogue remplit deux pages in-fol. dans la *Bibliotheca Lusitana* de Machado (t. II, p. 755 et suiv.).

MORALES (CHRISTOPHE), célèbre musicien espagnol, naquit à Séville dans les premières années du seizième siècle, fit ses études dans la cathédrale de cette ville, et se rendit d'abord à Paris, où il publia un recueil de messes, puis à Rome, où le pape Paul III le fit entrer vers 1540 dans la chapelle pontificale, en qualité de chapelain chanter. Son portrait existe dans cette chapelle. On le trouve gravé à l'eau forte dans les *Osservazioni per ben regolare il coro della capella pontificia*, d'Adami (p. 164), et Hawkins l'a reproduit dans son *Histoire de la musique*. L'époque de la mort de cet artiste n'est pas connue. Morales est un des compositeurs de musique d'église les plus distingués, parmi les prédécesseurs de Palestrina. Son style est grave; sa manière de faire chanter les parties, naturelle, et l'on peut dire qu'il est un des premiers qui ont secoué le joug des recherches de mauvais goût dans la musique religieuse. Adami cite le motet de sa composition *Lamentabatur Jacob*, qui se chante à la chapelle pontificale le quatrième dimanche de carême, comme un chef-d'œuvre d'art et de science. On a publié de sa composition : 1^o *Liber I Missarum quatuor vocum*, Parisiis, in-fol. max. 2^o *Magnificat octo tonorum cum quatuor vocibus*, Rome, 1541, in-fol., Venise, 1542, *ibid.*, 1562, 1575, 1614, in-fol. 3^o *Motetta 4 vocum*, lib. I et II, Venise, 1543, 1546. 4^o *Motetti a 5 voci*, lib. I, Venise, 1543. 5^o *Lib. II Missarum cum quatuor et quinque vocibus*, Rome, 1544, in-fol., Venise, 1544, in-4^o, Lyon, 1552, Venise, 1565. On trouve aussi de lui les messes de *l'Homme armé* et de *Beata Virgine*, dans le recueil qui a pour titre : *Quinque Missa-*

rum harmonia Diapento, id est quinque voces referens, Venise, Antoine Gardane, 1547, in-4°. Plusieurs messes de Morales sont aussi en manuscrit dans les archives de la chapelle pontificale. Kircher a placé un *Gloria* de ce musicien dans sa *Musurgia* (lib. VIII, c. 7), et l'on trouve quelques morceaux de sa composition dans les *Concentus* de Sablinger (Augsbourg, 1565), dans l'*Esemplare* du P. Martini, et dans l'*Arte pratica di Contrappunto*, de Paolucci (tome II). Plusieurs autres collections renferment aussi des morceaux détachés de Morales.

MORALT (les frères), artistes longtemps célèbres à Munich par leur manière parfaite d'exécuter les quatuors de Haydn, étaient tous musiciens au service du roi de Bavière; mais ils moururent jeunes, et leur bel ensemble n'a été remplacé que par les Müller. Ils étaient 5 frères. L'aîné, Joseph, né à Schwetzingen, près de Mannheim, le 5 août 1775, apprit avec ses frères la musique chez le musicien de la ville Geller, puis il reçut des leçons de violon de Lops, et Winter, maître de chapelle du duc de Bavière acheva son éducation musicale. En 1797 il entra dans la musique de la cour et se fit remarquer par son talent sur le violon. Trois ans après, il entreprit un voyage en Suisse, se fit entendre avec succès à Lyon, à Paris et à Londres, et retourna en Allemagne en donnant des concerts à Francfort et dans d'autres grandes villes. Le 10 mai 1800 il obtint sa nomination de maître de concerts de la cour de Bavière; quelque temps après il entreprit un voyage avec trois de ses frères et parcourut l'Allemagne, en donnant partout des séances de quatuors où ils firent admirer l'ensemble le plus parfait qu'on eût jamais entendu à cette époque. Joseph Moralt est mort à Munich en 1828.

Jean-Baptiste, frère puîné de Joseph, naquit à Mannheim, en 1777. Après avoir appris les principes de la musique, il devint élève de Cannabich. Entré comme surnuméraire de la chapelle à Munich, en

1792, il reçut sa nomination définitive en 1798. Bon violoniste, il jouait le second violon dans les quatuors où son frère jouait le premier. Mais c'est surtout comme compositeur qu'il s'est fait connaître avantageusement. Graetz lui avait enseigné l'harmonie et le contrepoint. On a gravé de sa composition : 1^o Symphonie à grand orchestre, n^o 1 (en *mi*), Bonn, Simrock. 2^o Deuxième *idem* (en *sol*), Leipsick, Breitkopf et Härtel. 3^o Symphonie concertante pour deux violons, Mayence, Schott. 4^o Leçons méthodiques pour 2 violons, liv. 1 et 2, Mayence, Schott. 5^o Quatuor pour flûte, violon, alto et basse, Munich, Falter. 6^o Deuxième *idem*, op. 6, Munich, Sedler. Cet artiste estimable est mort le 7 octobre 1825, laissant en manuscrit une messe allemande et plusieurs autres compositions pour l'église. La perte d'un fils avait commencé à déranger sa santé en 1823.

Jacques et Philippe Moralt, frères jumeaux de Joseph et de Jean-Baptiste, sont nés à Munich en 1780, et non à Mannheim en 1779, comme il est dit dans le *Lexique universel de musique* publié par M. Schilling. Le premier s'était livré à l'étude du violon sous la direction d'un musicien de la cour nommé *Christophe Geitner*. Il entra dans la chapelle de la cour en 1797, et mourut à l'âge de vingt-trois ans en 1805. Philippe reçut les premières leçons de violoncelle de *Virgili*, musicien de la chapelle, et acheva son éducation musicale chez le violoncelliste Antoine Schwartz. Il entra dans la musique de la cour en 1795. C'est le seul des cinq frères qui vit encore.

Georges, né à Munich en 1781, a été aussi attaché à la musique de la chapelle royale de Bavière, pour la partie d'alto. Il est mort dans cette position, en 1818.

MORAMBERT (ANTOINE-JACQUES LUBBOT, abbé de), né à Paris, en 1721, fut professeur de musique et de chant dans cette ville. Blankenburg, dans son supplément à la *Théorie des beaux-arts* de Sulzer,

et Barbier, dans son Dictionnaire des anonymes, lui attribuent, mais à tort, l'écrit de l'abbé Laugier intitulé : *Sentimens d'un harmoniphile sur différens ouvrages de musique*.

MORAND (PIERRE DE), poète médiocre, né à Arles en 1701, fut d'abord destiné au barreau, mais son goût décidé pour les arts et les lettres lui fit abandonner l'étude du droit. Il mit beaucoup de zèle au rétablissement de l'académie de musique d'Arles, et prononça un discours pour son ouverture, qui eut lieu en 1729. Morand vint à Paris en 1731, et fut admis aux réunions littéraires du comte de Clermont et de la duchesse du Maine. Il se livra alors au théâtre et donna des tragédies et des comédies qu'il n'est point de notre objet d'examiner. Nous ne citerons de lui qu'une brochure qu'il publia dans la guerre polémique allumée par la *Lettre de J.-J. Rousseau sur la musique française* ; elle est intitulée : *Justification de la musique française, contre la querelle qui lui a été faite par un Allemand et un Allobroge, adressée au coin de la Reine, le jour de la reprise de Titon et l'Aurore*, Paris, 1754, in-8° (anonyme)¹. L'auteur y attaque vivement Grimm et J.-J. Rousseau, et accuse ce dernier d'avoir pris une grande partie de ce qu'il a écrit sur la musique française dans *l'Esprit des beaux-arts* d'Estève : c'est un reproche auquel Rousseau ne s'attendait pas sans doute. Morand avait été malheureux dans tout ce qu'il avait entrepris, et le dernier trait qui le frappa ne fut pas le moins piquant : ses dettes étaient payées et il allait toucher le premier quartier d'une rente de cinq mille francs qui lui restait, lorsqu'il mourut le 26 juillet 1757. Ses revers n'altérèrent jamais sa gaieté et n'abattirent point son courage.

MORANDI (PIERRE), compositeur, n'est pas né à Sinigaglia, comme le prétend

Gerber, mais à Bologne, en 1761. Le P. Martini lui enseigna la composition. Il a écrit pour l'église beaucoup de messes, de vêpres et de motets. En 1791, il fit représenter à Sinigaglia l'opéra bouffe intitulé : *Gli usurpatori delusi*, et l'année suivante il composa pour le théâtre d'Ancône l'*Inglese stravagante*. Vers le même temps il fut nommé maître de chapelle dans cette ville : il y vivait encore en 1812. On connaît sous le nom de Morandi douze duos pour soprano et basse.

MORANGE (A. DE), chef d'orchestre du théâtre des Jeunes Elèves à Paris, en 1800, a écrit pour ce théâtre la musique de deux petits opéras-comiques intitulés : 1° *Les Quiproquo nocturnes*, en un acte. 2° *Les petits Auvergnats*, en un acte, 1799. Plus tard, il a écrit la musique de plusieurs mélodrames pour les théâtres des boulevards, entre autres *La Bataille des Dunes*, et *l'Enfant prodigue*, dont les ouvertures ont été gravées pour le piano, Paris, M^{me} Duhan.

MORATO (JEAN VAZ BARRADOS MUITO PAME), compositeur portugais et écrivain sur la musique, naquit à Portalgère en 1689. Les circonstances de sa vie sont entièrement ignorées. On connaît de lui les ouvrages suivans : 1° *Domingas da madre de Deos, e exercitio quotidiano reveladopela mesma Senhora*, Lisbonne, 1755. Ce sont des prières et des antiennes à la Vierge mises en musique. 2° *Preceitos ecclesiasticos de Canto fermo para beneficio e uzo comun de todos* (Principes de plain-chant à l'usage de tout le monde), Lisbonne, 1755, in-4°. 3° *Flores musicas collidas da jardim da melhor Lição de varios authores. Arte pratica de Canto de orgão. Indice de cantoria para principiantes con hum breve resumo das regras maes principaes de Canto Chão, e regimen do coro o uzo Romano para os subchantres, e organistas* (Fleurs musicales cueillies dans le jardin des meilleurs ouvrages de divers auteurs. Art pratique du chant mesuré,

¹ Cet opuscule est mal à propos attribué au chevalier de Moulhy, dans la correspondance de Grimm. tom. I. p. 113, et par d'autres à Estève.

et recueil de solfèges pour les commençans, avec un abrégé des règles du plain-chant, et la discipline du chœur, à l'usage des sous-chantres et organistes). Lisbonne, 1735, in-4°. Une deuxième édition, avec quelques changemens dans le titre, a été publiée en 1738, in-4°. La partie qui concerne le plain-chant a été publiée séparément, sous ce titre : *Breve resumo de Canto chao com as regras maes principaes, e a forma que deve guardar o director de coro para o sustantar firma na corda chomada na coral, e o organista quando o a comparka*, Lisbonne, 1738, in-4°.

MORAWETZ (JEAN), compositeur né en Bohême, vers 1760, paraît avoir vécu à Vienne, et se trouvait en qualité de chef d'orchestre, en 1809, à Pesth, en Hongrie. Il a laissé en manuscrit : 1° Trois symphonies à onze et douze instrumens. 2° Concertino à neuf instrumens. 3° Huit nocturnes pour flûte d'amour, flûte traversière, deux violes, deux cors et basse. 4° Sextuor pour 2 violons, hautbois, flûte, alto et violoncelle. 5° Plusieurs morceaux de musique d'harmonie à 8 parties.

MORBAU (JEAN-BAPTISTE), maître de musique de la chambre du roi, naquit à Angers en 1656, et reçut son éducation musicale comme enfant de chœur à l'église cathédrale de cette ville. Ses études étant terminées, il obtint la place de maître de chapelle à Langres, puis à Dijon. Sans posséder aucune ressource et sans recommandation, il vint jeune à Paris pour y chercher fortune. On ignore le moyen qu'il employa pour pénétrer un jour jusqu'à la toilette de la Dauphine, Victoire de Bavière. Sachant que cette princesse aimait la musique, il eut la hardiesse de la tirer par la manche, et lui demanda la permission de chanter un air de sa composition. La princesse rit de sa naïveté, et lui accorda ce qu'il désirait. Satisfaite de la chanson de Moreau, elle en parla au roi qui voulut l'entendre, et qui l'admit à son service. Un des premiers ouvrages de Mo-

reau fut un divertissement pour la cour, intitulé *Les Bergers de Marly*; puis il mit en musique les chœurs de *Jonathas*, tragédie de Duché. Ce fut lui que Racine choisit pour composer la première musique des chœurs d'*Esther* et d'*Athalie*. Il mit en musique plusieurs chansons et cantates du poète Lainez; ces morceaux eurent du succès. Enfin, on connaît de lui en manuscrit le psaume *In Exitu Israel*, et une messe de *Requiem*. Titon du Tillet dit aussi, dans son *Parnasse français*, qu'il a laissé un traité de la musique intitulé *l'Art mélodique*; mais il ne paraît pas que cet ouvrage ait été publié. Moreau a formé de bons élèves, parmi lesquels on remarque Clérambaut et Dandrieu. Il est mort à Paris, le 24 août 1733.

MOREAU (JEAN), facteur d'orgues à Rotterdam, vers le milieu du dix-huitième siècle, s'est fait connaître comme artiste de mérite par l'orgue qu'il a achevé à l'église de St.-Jean de Gouda, en 1736, après y avoir employé trois années de travail. Cet instrument est composé de trois claviers à la main, pédale et 52 registres.

MOREAU (JEAN-ANDRÉ), né à Paris le 15 mai 1768, entra comme enfant de chœur à la cathédrale d'Amiens, dès l'âge de six ans, et y fut le condisciple de Lesueur. A l'âge de dix-huit ans il sortit de cette école, et obtint au concours la place de maître de chapelle à Béthune. Deux ans après il quitta cette place pour celle d'organiste à la collégiale de Péronne. Venu à Paris pendant les troubles de la révolution, il s'y livra d'abord à l'enseignement, puis se maria et acheta au Palais-Royal l'ancien easé du Caveau où il eût pu acquérir des richesses considérables; malheureusement l'importunité d'un marchand de billets de loterie lui en fit un jour acheter un avec lequel il gagna une forte somme; dès ce moment la passion de ce jeu dangereux s'empara de lui; ses affaires se dérangèrent, et la nécessité de payer ses créanciers l'obligea à vendre sa maison. Il obtint quelque temps après

une place à la bibliothèque du Conservatoire ; mais le chagrin abrégé ses jours, et il mourut vers 1828. Moreau a fait entendre dans les concerts de la rue de Grenelle plusieurs ouvertures de sa composition, dans les années 1804 et 1806. On a gravé de sa composition : 1^o Fantaisie pour piano sur les airs de *Wallace*, Paris, Laffillé. 2^o Valse du ballet de *Figaro*, variée pour le piano, Paris, Philippe Petit. 3^o Contredanses et valse, liv. 1 et 2, Paris, Leduc. 4^o Thème varié pour piano et violon, Paris, Sieber. 5^o Deux recueils de romances, Paris, Leduc. Moreau a laissé en manuscrit des quatuors et des quintettes pour violon.

MOREL (FRÉDÉRIC), célèbre imprimeur de Paris et l'un des plus savants hellénistes du seizième siècle, naquit à Paris en 1558 et mourut dans la même ville, le 27 juin 1650. Parmi ses nombreux écrits on remarque une édition de l'*Introduction à la musique*, de Bacchius le vieux, où le texte grec est accompagné d'une version latine dont il est auteur, Paris, 1623, in-8^o. La version de Morel est oubliée depuis qu'on a celle de Meibomius. Morel avait un tel amour du travail, que rien n'était capable de le distraire lorsqu'il était dans son cabinet. Il s'occupait de la traduction des œuvres de *Libanius* lorsqu'on vint lui annoncer que sa femme, dangeureusement malade, demandait à le voir. « Je n'ai plus que deux mots, répondit-il ; j'y serai aussitôt que vous. » Dans l'intervalle, sa femme expira. On se hâta de l'en prévenir : *Hélas !* dit-il, *j'en suis bien marri, c'était une bonne femme ;* et il continua son travail.

MOREL (ALEXANDRE-JEAN), né à Loisy (Meuse), en 1775, entra comme élève à l'école polytechnique, à l'époque de sa formation, y devint chef de brigade, puis professeur de mathématiques à l'école d'artillerie de la garde royale. Il est mort à Paris le 31 octobre 1825. Amateur passionné de musique, il s'est livré particulièrement à l'étude de sa théorie. Persuadé

qu'il était appelé à faire une réforme dans cette théorie, il crut trouver dans la structure de l'oreille le principe du sentiment de la tonalité, et sur cette fausse idée, il établit un système qui ne soutient pas le plus léger examen, et publia ses vues à ce sujet dans un livre intitulé : *Principe acoustique nouveau et universel de la Théorie musicale, ou la musique expliquée*, Paris, Bachelier, 1816, 1 vol. in-8^o de 506 pages, avec des planches. Il est évident que les opérations attribuées par Morel aux phénomènes de l'audition, sont des actes de l'entendement. Le peu de succès qu'obtenait son livre, lui fit publier un petit écrit où il donnait une analyse de ses principes. Ce morceau, qui parut chez Fain, à Paris, 1821, in-8^o de 28 pages, porte le même titre que son livre ; il est extrait du *Dictionnaire des découvertes*. On a aussi de Morel : *Observations sur la seule vraie théorie de la musique de M. de Momigny*, Paris, Bachelier, 1822, in-8^o de 72 pages. M. de Momigny (voy. ce nom) lui fit une rude réponse dans un écrit de quelques pages. Morel a écrit aussi quelques articles concernant la musique dans le *Moniteur*.

MORELLET (ANDRÉ), de l'Académie française, naquit à Lyon le 7 mars 1727, d'un marchand papetier. Après qu'il eut fait ses premières études au collège des jésuites, il vint à Paris les terminer à la Sorbonne. Il se livra dès lors à des études sérieuses sur l'économie politique, et les entremêla de travaux plus légers sur la littérature et les arts. Parmi ses ouvrages on remarque une dissertation intitulée : *De l'expression en musique*, qui a été publiée dans le *Mercur* de 1771, novembre, p. 115, et dans les *Archives littéraires*, t. 6, p. 145. On y trouve des idées ingénieuses. L'abbé Morellet s'était rangé parmi les piccinistes ; mais les partisans de Gluck, qui connaissaient la finesse de son esprit et la vivacité de ses réparties, n'osèrent s'attaquer à lui. Dans sa vieillesse, le goût qu'il avait toujours

eu pour la musique s'accrut encore, et il cherchait avidement les occasions d'en entreprendre. Il est mort le 12 janvier 1819.

MORELLI (JACQUES), célèbre bibliothécaire de Saint-Marc, à Venise, naquit dans cette ville le 14 avril 1745. Un goût prononcé pour le travail, une aptitude rare et un éloignement invincible pour les plaisirs du monde, firent de Morelli un critique habile, un bon archéologue et un homme instruit dans l'histoire, les sciences et les arts. Ses travaux sont immenses comme son savoir, et le nombre de ses ouvrages publiés est prodigieux. Parmi ceux-ci, on remarque *Les fragmens rythmiques d'Aristoxène*, qu'il avait découvert dans un manuscrit de la bibliothèque Saint-Marc, et qu'il fit imprimer avec d'autres opuscules, sous le titre de *Aristidis Oratio adversus Lepatinum, Libanii declamatio pro Socrate, Aristoxeni rhythmicorum elementorum fragmenta, ex bibliotheca Venetæ D. Marci nunc primum edita, cum annotationibus, græce et latine*, Venise, 1785, in-8°. Morelli est mort le 5 mai 1819, à l'âge de 74 ans.

MORESCHI (JEAN-BAPTISTE-ALEXANDRE), membre de l'académie des *Fervidi*, à Bologne, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a lu dans cette académie, le 31 décembre 1784, un éloge du P. Martini, qui a été publié sous ce titre : *Orazione in lode del P. G. B. Martini, recitata nella solenne academia de' Fervidi l'ultimo giorno dell'anno 1784*, Bologne, 1786, in-8°.

MORET (THÉODORE), jésuite, né à Anvers en 1602, vécut quelques années à Prague, puis à Olmütz, et enfin à Breslau, où il mourut le 6 novembre 1667, après avoir été professeur de philosophie et de théologie, puis recteur du collège de Klattau. On lui doit un traité assez curieux intitulé : *De Magnitudine soni*, Breslau, 1664, in-4°.

MORET-DE-LESCER (ANTOINE-CHARLES), professeur de musique, né à Charle-

ville en 1741. se fixa à Liège vers 1765, et publia un solfège précédé de principes de musique sous ce titre : *Science de la musique vocale*, Liège, 1768, in-4°. En 1775, il annonça dans l'*Esprit des Journaux* (septembre, 1775, p. 402), un livre qu'il disait terminé, et qui devait être intitulé : *Dictionnaire raisonné, ou Histoire générale de la musique et de la lutherie, enrichi de gravures en taille-douce, et d'un petit dictionnaire de tous les grands maîtres de musique et musiciens qui se sont rendus célèbres par leur génie et leurs talens*, 13 vol. in-8° de 400 pages chacun. Un ouvrage si considérable, qui ne se recommandait point par un nom connu, ne pouvait être accueilli avec faveur : il n'y eut point de souscripteurs, et le livre ne fut pas publié.

MORETI (le chevalier), général espagnol, actuellement vivant, est auteur d'un traité de musique intitulé : *Grammatica razonada musical, compuesta en forma de dialogos para los principiantes*, Madrid, en la imprenta de Sancha, 1821, in-8°.

MORGAN (T.-B.), professeur de musique à Londres, au commencement du dix-neuvième siècle, a fait graver un jeu de cartes pour l'enseignement des principes de musique, et a publié ce petit ouvrage sous le titre de *Harmonic pastimes, being cards constituted on the principles of music, but intended as well for the amusements of the musical world in general, as of those who are totally unacquainted with the science*, Londres, 1806.

MORGAGNI (JEAN-BAPTISTE), un des plus célèbres médecins du dix-huitième siècle, naquit à Forlì en 1682, étudia d'abord à Bologne, puis à Venise, et enfin à Padoue, où il remplit plus tard la chaire de médecine, et celle d'anatomie. La plupart des sociétés savantes de l'Europe l'admirent au nombre de leurs membres. Il mourut à Padoue en 1771. Au nombre des ouvrages de ce savant

homme, on trouve vingt épîtres anatomiques servant de commentaires aux œuvres du célèbre médecin Valsalva, particulièrement sur le traité *De Aure humana*. Ces épîtres de Morgagni ont été réunies sous ce titre : *Joannis Baptistae Morgagni epistolae anatomicae duodeviginti ad scripta pertinentes celeberrimi viri Antonii Marci Valsalvae*, Venise, 1740, 2 vol. in-4°. Les treize premières épîtres forment le premier volume composé de 551 pages : elles sont toutes relatives à l'anatomie de l'oreille. Ces dissertations réunies au travail de Valsalva (*Tractatus de Aure humana*, Venise, 1740, in-4° avec plusieurs planches), formaient la monographie la plus complète de l'ouïe, avant que le livre de M. Itard (*voyez* ce nom) eût paru : elle est encore la plus savante.

MORGENROTH (FRANÇOIS-ANTOINE), musicien au service de la cour de Dresde, est né le 8 février 1780, à Ramslau, en Silésie. Son père lui a donné les premières leçons de musique et de violon. Admis au gymnase de Breslau en 1792, il y a fait ses études pendant six ans, et pendant ce temps a reçu des leçons de piano de l'organiste Debisch. En 1798, il se rendit à Varsovie, dans l'espoir d'y obtenir un emploi. Après plusieurs années de surnumérariat, il eut en 1805 celui de contrôleur au département des domaines et de la guerre. L'indépendance et le loisir que lui procurait cet emploi lui permirent de se livrer à son penchant pour la musique, dans laquelle il fit de grands progrès. La guerre de 1806 vint troubler son bonheur et lui enlever son emploi : il ne lui resta alors d'autre ressource que l'art où il n'avait cherché jusqu'alors que des jouissances. Il se rendit à Dresde, et y obtint un engagement pour la chapelle royale, mais après cinq années d'attente, pendant lesquelles il étudia la composition sous la direction de M. Weinlig, et fut obligé de donner des leçons pour vivre. On a gravé de sa composition : 1° Thèmes variés pour

violon principal et quatuor, op. 1 et 2, Leipsick, Breitkopf et Härtel. 2° Deux polonaises pour piano à quatre mains, Bamberg, Lachmüller. 3° Trois *idem*, Cobourg, Biedermann. 4° Ouverture à grand orchestre (en *ré* majeur), arrangée pour le piano, Dresde, Hilscher. 5° *Idem* (en *ut*), arrangée à quatre mains, Dresde, Meinhold. 6° Dix-huit chansons allemandes à voix seule avec accompagnement de piano, Meissen, Kleinheicht. 7° Six lieder à 4 voix, avec accompagnement de piano, Leipsick, Breitkopf. 8° Six chansons à voix seule, *ibid.* Il a en manuscrit : 1° *Agnus Dei* à 4 voix et accompagnement de piano. 2° *Sanctus* *idem*. 3° *Salve Regina* à 4 voix et orchestre. 4° *Ave Regina* à 4 voix et piano. 5° *Veni Sancte Spiritus* *idem*. 6° Cantate funèbre à 4 voix et orchestre. 7° Deux concertos pour violon et orchestre. 8° Sicilienne avec variations pour violon et orchestre. 9° Symphonie en *ré* majeur pour orchestre. 10° *Idem* en *mi* mineur.

MORGENSTERN (CHARLES DE), conseiller d'état en Russie, et professeur d'éloquence et de belles-lettres, naquit à Magdebourg le 28 août 1770. Il commença ses études dans cette ville, et les termina à l'université de Jéna. En 1797, il fut nommé professeur de philologie classique et de philosophie. L'année suivante il alla occuper la chaire d'éloquence à l'athénée de Dantzick ; et après y avoir enseigné avec distinction pendant quatre ans, il accepta la place de professeur d'éloquence et de belles-lettres à l'université de Dorpat. Les travaux de ce savant sur les œuvres de Platon jouissent en Allemagne d'une estime méritée. Au nombre de ses écrits on trouve : *Grundriss einer Einleitung zur Ästhetik* (Projet d'une introduction à l'esthétique), Dorpat, 1815, in-4°.

MORGNER (CHR.-G.). On a sous ce nom un ouvrage intitulé : *Vollständige Gesangsschule. Ein Beitrag zur Beförderung und Verbesserung des Gesanges*

in *Stadt-und Landschulen* (École complète du chant. Essai pour l'avancement et le perfectionnement du chant dans les écoles des villes et des campagnes), Leipzig, Friese, 1855, in-8° de 77 pages, avec 58 chants à plusieurs voix.

MORHEIM (FRÉDÉRIC-CHRÉTIEN), maître de chapelle à Dantzick, naquit à Neumark, dans la Thuringe, où son père était chantre et maître d'école. Il fut le prédécesseur de Lœhlein, à Dantzick, et mourut en 1780. On n'a gravé qu'une sonate de piano de sa composition : elle a paru à Dantzick. Il a laissé en manuscrit plusieurs morceaux pour le clavecin, tels que concertos et sonates, des préludes pour l'orgue, et la cantate de Dryden intitulée *la Fête d'Alexandre*, à quatre voix et orchestre.

MORHOF (DANIEL-GEORGE), l'un des plus savants et des plus laborieux philologues de l'Allemagne, naquit en 1639 à Wismar, dans le duché de Mecklenbourg. Après avoir fait de brillantes études à Stettin et à Rostock, il devint en 1657 professeur de poésie dans cette dernière ville, fut appelé à Kiel en 1675 pour y occuper la chaire d'histoire, et fut nommé, en 1680, bibliothécaire de l'Académie. Il mourut à Lubeck le 30 juillet 1691. Dans un voyage qu'il fit à Amsterdam, Morhof ayant eu occasion de voir un marchand de vin qui rompaît des verres à boire par la seule force de sa voix, et l'expérience ayant été répétée plusieurs fois en sa présence, il écrivit sur ce sujet *Epistola ad Jon. Dan. majorem de Scypho vitreo per certum vocis humanæ sonum a Nicol. Pettera rupto*, qu'il publia d'abord en Hollande, 1672, et ensuite à Kiel, 1675, in-4°. Plus tard il revit cette lettre, y joignit des observations physiques relatives à l'effet du son sur différens corps, et refondit le tout dans la forme d'une dissertation, sous le titre de *Stentor hyaloclastes sive de Scypho vitreo per sonum humanæ vocis rupto*, Kiel, 1695. La meilleure édition est celle

de 1703, in-4° (Kiel). Morhof a traité de la musique en plusieurs endroits de son *Polyhistor literarius philosophicus et practicus* (Lubeck, 1714, in-4°).

MORI (JACQUES), compositeur, né à Viadana, en Lombardie, dans la seconde moitié du seizième siècle, s'est fait connaître par un recueil de motets intitulé : *Concerti ecclesiastici* 1, 2, 5, 4 *vocum, cum basso generali ad organo*, Anvers, 1623, in-4°. C'est une réimpression.

MORI (PIERRE), maître de chapelle de l'église collégiale de *San-Geminiano*, en Toscane, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition : 1° *Salmi a cinque voci*, Venise, 1647. 2° *Messe a 4 e 5 voci*, ibid., 1651. 3° *Salmi a 4 voci*, ibid. 4° *Compieta e Litanie a 4 voci*.

MORIANI (JOSEPH), violoniste, né à Livourne le 16 août 1752, eut pour premier maître Cambini, puis reçut des leçons de Nardini. Il étudia le contrepoint sous la direction de Charles Bocchini, et reçut aussi quelques conseils d'Horace Mei, maître de chapelle de la cathédrale de Livourne. Moriani n'était pas seulement un violoniste distingué, mais un bon chef d'orchestre. Il excellait, dit-on, dans l'exécution des quatuors de Haydn et des quintettis de Boccherini. On connaît en Italie des sonates et des concertos pour violon de sa composition. En 1812, il était chef d'orchestre du théâtre de Livourne. On ignore s'il vit encore.

MORICELLI (ANNE BOSELLO), excellente cantatrice, née à Reggio, en 1760, avait reçu de la nature une voix pure et flexible. Guadagni, un des meilleurs sopranistes de cette époque, lui apprit à tirer parti de ce rare avantage, et en fit la femme la plus remarquable des théâtres de l'Italie, dans la dernière partie du dix-huitième siècle. En 1779 elle débuta à Parme avec le plus brillant succès. Au carnaval suivant elle brilla au théâtre de Venise, puis à Rome, et dans l'automne de 1781 elle excita le plus vif enthousiasme.

siasme à Milan, où elle chanta avec Mandini, dans le *Falegname* de Cimarosa. Appellée à Vienne après cette saison, elle y brilla pendant les années 1781 et 1782 : ce ne fut même pas sans peine qu'elle obtint de l'empereur Joseph II la permission de s'éloigner de cette ville pour aller remplir un engagement qu'elle avait contracté à Turin. En 1785, elle retourna à Milan et y chanta pendant les saisons du carnaval et du carême. Naples voulut ensuite l'entendre, et l'applaudit pendant les années 1786 et 1787. De retour à Milan à l'automne de 1788, elle s'y retrouva avec Mandini et y resta pendant le carnaval et le carême de 1789. Ce fut après cette dernière saison que Viotti l'engagea pour le théâtre de *Monsieur*, nouvellement ouvert à Paris. Elle fut un des plus beaux ornemens de la compagnie excellente de chanteurs qui brilla à ce théâtre jusqu'au 10 août 1762. Garat, bon juge, qui l'avait entendue pendant trois ans, m'a dit plusieurs fois que M^{me} Morichelli possédait le talent de femme le plus complet et le plus parfait qu'il eût entendu. Elle était aussi remarquable par son jeu que par l'esprit de son chant. Les événemens, qui lui firent quitter Paris en 1792, la conduisirent à Londres, où elle brilla en 1793 et 1794. Je n'ai plus trouvé de renseignemens sur sa personne après cette époque : il est vraisemblable qu'elle se retira du théâtre peu de temps après.

MORIGI (ANGIOLO), né à Rimini en 1752, reçut des leçons de violon de Tartini, et apprit le contrepoint à Padoue, sous la direction de Valotti. En 1758 il fut engagé à la cour de Parme en qualité de premier violon, et quelques années après il eut le titre de directeur de la musique du prince. Il mourut à Parme en 1788. On a gravé de sa composition, chez Joseph Patrini, à Parme : 1^o Six sonates pour violon seul, op. 1. 2^o Six trios pour 2 violons, violoncelle, et basse continue pour le clavecin, op. 2. 3^o Six *concerti*

grossi pour violon, Parme, 1758, réimprimé à Amsterdam en 1762. 4^o Six *idem*, dédiés à l'infant D. Philippe, op. 4, Parme, 1759. Morigi passait pour un bon maître de composition. Parmi ses élèves, on remarque B. Asoli. Celui-ci a publié, sans doute par reconnaissance pour la mémoire de son maître, un petit traité du contrepoint et de la fugue, par Morigi ; ouvrage de peu de valeur, qui a pour titre : *Trattato di contrappunto fugato*, Milan, Riccordi, in-8^o de 55 pages. Michaelis a fait une traduction allemande de cet opuscule, intitulée : *Abhandlung über den fugirten Contrapunct*, Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1816, in-8^o de 45 pages.

MORIGI (PIERRE), chanteur excellent, né dans la Romagne, au commencement du dix-huitième siècle, fut soumis dans son enfance à l'opération de la castration, et étudia l'art du chant dans l'école de Pistocchi, à Bologne. De tous les sopranistes de son temps, il fut celui dont la voix eut le plus d'étendue vers les sons aigus. Après avoir brillé sur plusieurs théâtres de l'Italie, particulièrement à Rome, il fut engagé à Pétersbourg en 1754. Bien qu'il fût âgé d'environ cinquante-quatre ans lorsqu'il chanta à Londres en 1768, il s'y fit encore admirer.

MORIN (...), musicien attaché au service du duc d'Orléans, régent du royaume, a publié à Paris, chez Ballard, en 1707 et 1709 deux livres de *cantates françaises à une et deux voix, mêlées de symphonies de violons et basse continue*, en partition. Il fut le premier musicien français qui écrivit des morceaux de ce genre, à l'imitation des Italiens ; mais les cantates de Bernier firent bientôt oublier celles de Morin, quoiqu'elles ne valussent guère mieux. On a aussi de Morin deux livres de motets imprimés à Paris, chez Ballard.

MORITZ (C.-T.), pianiste et compositeur allemand de l'époque actuelle, n'est connu que par les ouvrages qu'il a publiés. Parmi ces compositions, on remarque : 1^o Sonates pour piano et flûte ou violon,

op. 2. 4, 8, 9, Leipsick, Breitkopf et Härtel, Peters. 2^o Sonate pour piano, flûte et violoncelle, op. 5, Leipsick, Breitkopf et Härtel. 3^o Sonates pour piano seul, op. 15 et 14. 4^o Chants à trois ou quatre voix, op. 10 et 11, Leipsick, Peters. 5^o Chants et *Lieder* à voix seule, avec accompagnement de piano, op. 5, 6, 7, 12, 15, Leipsick et Hambourg.

MORLACCHI (FRANÇOIS), maître actuel de Saint-Pierre, à Ronie, est né à Pêrouse, le 14 juin 1784. Son père, habile violoniste, lui donna les premières leçons de musique et de violon. Jusqu'à l'âge de dix-huit ans il se livra aussi à l'étude du piano, de l'orgue, de l'accompagnement, et Velluti lui donna des leçons de chant. Ses premiers maîtres furent Louis Caruso et Mazzetti, frère de sa mère. Son penchant pour la composition s'était développé de bonne heure, et avant d'avoir atteint sa dix-huitième année il avait écrit l'oratorio intitulé *Gli Angeli al sepolcro*. Une production si importante pour un jeune homme de cet âge fixa sur lui l'attention de plusieurs amateurs, et surtout du comte Pierre Baglioni, qui prit Morlacchi sous sa protection, et l'envoya étudier l'art sous la direction de Zingarelli, alors maître de chapelle à Lorette. Il ne trouva pas auprès de ce maître les ressources de savoir qu'il avait espéré, et bientôt il le quitta pour aller à Bologne suivre les leçons de l'abbé Mattei. En 1805 il fut chargé de composer pour le couronnement de Napoléon, comme roi d'Italie, une cantate qui fut exécutée au théâtre de Bologne. Deux ans après il donna au même théâtre son premier opéra bouffe, intitulé : *Il Ritratto*, et le succès de cet ouvrage lui fit obtenir un engagement pour écrire la musique d'un autre opéra du même genre, dont le titre était : *Il Poeta in campagna*. Dès ce moment, sa carrière dramatique fut ouverte, et les principaux théâtres de l'Italie accueillirent ses ouvrages. En 1808, il composa à Parme le mélodrame de *Corradino* : treize jours lui suffirent

pour écrire la partition de cet ouvrage dont le succès fut brillant. Le genre qu'il y avait adopté participait du style de Paer et de celui de Mayer, alors les deux compositeurs dramatiques les plus renommés de l'Italie. Dans la même année, Morlacchi écrivit *Enone e Paride* ainsi que l'*Oreste*, qui fut aussi représenté pour la première fois sur le théâtre de Parme. En 1809 parurent *Rinaldo d'Asti*, à Parme, *La Principessa per ripiego*, à Rome, et *Le Avventure di una giornata*, à Milan. Enfin, en 1810, il composa les *Danaïde*, dont le succès éclatant détermina le choix que fit de lui le roi de Saxe pour diriger la musique du théâtre italien à Dresde.

Jusqu'à cette époque, Morlacchi avait fait voir dans presque tous ses ouvrages des éclairs de talent qui semblaient devoir donner à l'Italie un de ces grands musiciens qui marquent une époque du sceau de leur individualité. La plupart de ses opéras contenaient des morceaux d'une heureuse conception ; ainsi le trio du souterrain dans le deuxième acte de *Corradino*, produisit une vive impression sur les habitants de Parme, et le succès de l'ouvrage fut si grand, que le buste du compositeur fut exécuté en marbre, pour être placé au théâtre, avec cette inscription : *Orphæa mutescit lyra, Morlacchique Camæne suspiciunt genium*. Mais la rapidité du travail nuisait, chez Morlacchi, comme chez la plupart des compositeurs dramatiques italiens, aux soins qui seuls peuvent conduire à des productions durables les artistes que la nature a doués de plus de talent que de génie. Arrivé en Allemagne, il y ressentit au bout de quelque temps l'influence du pays où l'harmonie est naturellement plus forte et plus colorée, et ses ouvrages eurent depuis cette époque une plus grande énergie. Sa première composition écrite à Dresde fut une messe pour la chapelle du roi ; on y trouve un *Agnus* pour des voix sans accompagnement d'un grand effet. En 1811 il écrivit son *Racul de Crèqui*,

le meilleur de ses ouvrages. Chaque année lui vit produire une quantité considérable de musique de tout genre. Vers la fin de 1815, la domination russe pesa d'un joug de fer sur la Saxe, longtemps alliée de la France; Morlacchi éprouva les effets de cette oppression : car le prince Repnin, lui ayant fixé un terme pour la composition d'une cantate destinée à l'anniversaire de la naissance de l'empereur de Russie, le menaça de l'envoyer en Sibérie si l'ouvrage n'était pas terminé au jour indiqué; mais la cantate fut prête avant le temps, et le compositeur écrivit aussi une messe pour des voix seules, en langue slavonne, suivant le rit grec, à l'usage de la chapelle particulière du prince Repnin. A la même époque, la chapelle royale de Dresde dut sa conservation au zèle de Morlacchi, car il fit le voyage de Francfort pour y voir l'empereur Alexandre, qui révoqua le décret de dissolution.

Souvent appelé en Italie pour écrire des opéras nouveaux, il mit dans ses travaux une activité peu commune. Couronné en 1815 dans sa ville natale, après l'exécution de ses *Danaïdes* et de son oratorio de *la Passion*, il obtint du pape la décoration de l'Épéron d'or pour ce dernier ouvrage. Dans l'*Isacco, figura del Redentore*, il fit l'essai d'un nouveau genre de chant rythmique, pour remplacer le récitatif, qui eut un très-grand succès. Un hymne, une cantate solennelle pour le roi Frédéric-Auguste, et une épode à 2 chœurs exécutées par 400 musiciens, avec la coopération de Ch.-Marie de Weber, augmentèrent sa réputation en Allemagne. A l'occasion de la dédicace du nouveau temple de Bischofswerda, une députation du magistrat de cette ville le pria de donner ce morceau pour le commencement du service divin, et le droit de bourgeoisie lui fut accordé par le même magistrat en témoignage de reconnaissance. Parmi ses derniers opéras, un de ceux qui obtinrent le plus de succès fut celui de *Tebaldo ed*

Isolina : il fut joué sur la plupart des théâtres de l'Italie. En 1827 il écrivit pour Venise *I Saraceni in Sicilia*, et l'année suivante *Il Colombo*, pour le théâtre Carlo Felice de Gènes. De retour à Dresde, il y reprit ses travaux de musique d'église et de théâtre. Cette activité artistique s'est soutenue jusqu'en 1836 : alors la place de maître de chapelle de Saint-Pierre du Vatican, devenue vacante par la mort de Fioravanti, lui a été offerte, et le désir de s'assurer une retraite certaine pour sa vieillesse la lui a fait accepter. Ses longs services à la cour de Dresde lui donnaient des droits à une pension de retraite : elle lui a été accordée, et cette pension, réunie aux émolumens de sa place, lui procure une existence honorable à Rome. Cependant, il n'a point encore renoncé à la composition dramatique, car au moment où cette notice est écrite (octobre 1859), il écrit un opéra destiné à la saison du carnaval.

Il serait difficile de citer toutes les productions de Morlacchi; les plus connues sont : I. POUR L'ÉGLISE. 1^o Trois motets, à Parme, 1807. 2^o Première messe solennelle, à Dresde, en 1810. 3^o Vêpres complètes, *ibid.*, 1811. 4^o *La Passion*, oratorio, 1812. 5^o Deuxième messe, *ibid.* 6^o *Miserere* à trois voix, sans accompagnement, morceau devenu célèbre en Allemagne. 7^o Troisième messe, à Dresde, en 1814. 8^o Quatrième messe, en langue slavonne, suivant le rit grec, *ibid.* 9^o Psaumes à quatre voix et orchestre, *ibid.*, 1815. 10^o Antiennes, *idem, ibid.*, 1815. 11^o Offertoires, *idem, ibid.*, 1815. 12^o Cinquième messe solennelle, *ibid.*, 1818. 13^o *Isacco*, oratorio, *ibid.* 14^o *La morte d'Abele*, oratorio, 1820. 15^o Messe de *requiem*, composée en dix jours, pour les funérailles de Frédéric-Auguste, roi de Saxe. 16^o Sixième messe solennelle, à Dresde, en 1825. 17^o Plusieurs motets et antiennes pour des fêtes particulières.

II. POUR LE THÉÂTRE. 18^o *Il Ritratto*, opéra bouffe, à Bologne, avril 1807.

19° *Il Poeta in campagna*, *ibid.*, 1807.
 20° *Corradino*, à Parme, 1808.
 21° *Enone e Paride*, à Livourne, 1808.
 22° *Oreste*, à Parme, 1808. 23° *Rinaldo d'Asti*, opéra bouffe, à Parme, 1809.
 24° *Il Simoncino*, faïce, *ibid.* 25° *La Principessa per rimpiego*, à Rome, 1809.
 26° *Le Avventure d'una giornata*, Milan, 1809. 27° *Le Danaïde*, 1810. 28° *Il Corradino*, avec une musique nouvelle, à Dresde, en 1810. 29° *Raoul de Créqui*, à Dresde, 1811. 30° *La Capricciosa pentita*, *ibid.*, 1812. 31° *Il nuovo Barbiere di Siviglia*, *ibid.*, 1815. 32° *La Badicea*, opéra bouffe, à Venise, en 1818. 33° *La Semplicetta di Pirna*, à Pillnitz. 34° *Douma Aurora*, opéra bouffe, à Dresde, 1819.
 35° *Tebaldo ed Isolina*, *ibid.*, 1820. 36° *La Gioventù di Enrico V*, *ibid.*, 1821. 37° *L'Ilda d'Avenelle*, *ibid.*, 1825. 38° *Laodicea*, en 1825. 39° *I Saraceni in Sicilia*, à Venise, 1827. 40° *Il Colombo*, à Gênes, 1828. 41° *Il Disperato per eccesso di buon cuore*, à Dresde, 1829, non représenté. 42° *Gioanni di Parigi*, 1829. 43° *I Saraceni in Sicilia*, avec une nouvelle musique, à Dresde, 1830. 44° *Francesca da Rimini*, Venise, 1836. III. MUSIQUE DIVERSE. 45° Cantate pour le couronnement de Napoléon, à Bologne, 1807. 46° *Idem*, pour la naissance du roi de Rome, à Dresde, 1811. 47° *Idem*, pour le roi de Saxe, *ibid.*, 1811. 48° Grande cantate pour l'assemblée des rois et de Napoléon à Dresde, juillet 1812, 49° Dans la même année, cinq autres cantates, à Dresde. 50° Cantate pour l'anniversaire de la naissance de l'empereur Alexandre, à Dresde, 1813. 51° Cantate de victoire pour la prise de Paris, *ibid.*, 1814. 52° Cantate pour le roi de Saxe, *ibid.*, 1818. 53° Épode à 2 chœurs, *ibid.*, 1818. 54° Fragment du 35° chant de l'*Enfer*, du Dante, pour voix de basse. 55° Trente-six ariettes et chansons italiennes à voix seule, avec accompagnement de piano, en dix recueils, Leipsick, Breitkopf et Härtel. 56° Quel-

ques pièces instrumentales, à Parme, en 1808. 57° Quelques sonates d'orgue, à Dresde.

Morlacchi s'est fait estimer à Dresde par son noble caractère. Il a toujours vécu avec son collègue Weber dans des relations d'amitié et sans aucun sentiment de jalousie. Lorsque le théâtre italien de Dresde eut été supprimé, en 1852, le chagrin qu'il en eut, quoiqu'on lui eût conservé le titre de premier maître de chapelle et son traitement, le décida à accepter la place de maître de chapelle de Saint-Pierre, à Rome.

MORLAND (SAMUEL), baronnet, mécanicien anglais, naquit à Sulhamstead, vers 1625. Après avoir passé près de dix ans dans l'université de Cambridge, où l'étude des mathématiques l'occupait particulièrement, il fut employé dans des missions diplomatiques en Suède et en Piémont, sous le gouvernement de Cromwell. Retiré des affaires après la restauration, à laquelle il avait contribué, il se livra uniquement aux sciences. Il s'occupait surtout avec succès de l'hydraulique et de l'hydrostatique. C'est à lui qu'on doit l'invention du porte-voix, dont il a donné la description et la figure dans un livre en langue française et anglaise, intitulé : *Description de la Tuba stentorophonica ou porte-voix*, Londres, 1761, in-folio. Les expériences faites en présence de Charles II prouvent que Morland avait trouvé cet instrument dans le même temps que Kircher à Rome. On trouve un extrait de l'ouvrage de Morland dans les Transactions philosophiques (ancien recueil, n° 70, p. 3056). On croit aussi que la première idée de l'usage de la vapeur comme force motrice appartient à Morland. Il mourut pauvre en 1697.

MORLANE (l'abbé DE), guitariste à Paris, inventa en 1788 une nouvelle espèce de guitare à sept cordes, à laquelle il donna le nom de *lyre*. Cette guitare, exécutée par le luthier Piron, n'eut point de succès d'abord, mais plus tard elle eut

un moment de vogue après qu'on l'eut réduite à six cordes.

MORLAYE (GUILLAUME), luthiste français, vivait à Paris vers le milieu du seizième siècle. Il a publié des recueils de pièces pour la guitare et pour le luth. Ceux qu'on connaît ont pour titres : 1^o *Tabulature de guiterne* (guitare), où sont chansons, gailhardes, pavaues, bransles, allemandes, fantaisies, etc., Paris, Michel Pisendat, 1550. 2^o *Tabulature de luth*, Paris, 1552. 3^o *Psaumes pour le luth*, Paris, 1554, in-4^o.

MORLEY (THOMAS), musicien anglais du seizième siècle, n'est connu que par ses ouvrages. On sait seulement qu'il fut élève de William Bird, à qui il a dédié le meilleur traité de musique publié en Angleterre; qu'il avait été gradué bachelier en musique à l'université d'Oxford en 1588; que la reine Élisabeth l'admit dans sa chapelle en 1592; et qu'il cessa de vivre à Londres, en 1604, dans un âge peu avancé, et après avoir passé ses dernières années dans un état de souffrance presque continu. La réputation de Morley, comme compositeur, n'égale pas chez ses compatriotes celle de son maître; toutefois il est certain que son harmonie est en général mieux écrite; que sa mélodie est plus gracieuse, et que par son élégante manière de faire chanter les parties, il fait voir qu'il avait étudié avec fruit les œuvres de Palestrina. Pour se convaincre de l'exactitude de mon assertion, il suffit de comparer les morceaux de Morley avec ceux des autres compositeurs anglais, dans les troisième volumes des Histoires de la musique de Burney et de Hawkins. Les compositions connues de Morley sont : 1^o *Canzonets, or little short songs for 3 voyces*, Londres, 1593. Cet œuvre a été traduit en allemand, et publié d'abord à Cassel, en 1612, puis à Rostock, en 1624. 2^o *The first book of Madrigalls to 4 voyces*, ibid., 1594, in-4^o. 3^o *Canzonets or short aires to five or six voyces*, ibid., 1595. 4^o *The first book of Canzonets for two*

voyses, ibid., 1595. Cet ouvrage a été réimprimé en 1619. 5^o *The first book of ballets or faldas to 5 voyces*, ibid., 1595, in-4^o. Une traduction allemande de cet ouvrage a été publié par Valentin Haussmann, à Nuremberg, en 1609, in-4^o. 6^o *Madrigals to 5 voyces*, ibid., 1595, in-4^o. 7^o *Canzonets, or little short ayres*, Londres, 1597. 8^o *The first book of ayres or little short songs to sing and play to the lute with the basse-viol*, ibid., 1600. Morley a laissé en manuscrit des antiennes et hymnes qui ont été recueillies dans la collection de lord Harley, en 1715. Boyce a aussi inséré son service funèbre dans le recueil intitulé *Cathedral services*. On a aussi de ce musicien des pièces de clavecin ou d'épinette dans le Virginal-book de la reine Élisabeth. Morley est éditeur d'une collection de madrigaux italiens traduits en anglais, sous ce titre : *Madrigals to 5 voyces, collected out of the best italian authors*, Londres, 1598. C'est aussi lui qui a publié un recueil de madrigaux anglais composés à la louange d'Élisabeth par divers musiciens, et dont il avait composé les numéros 13 et 24. Ce recueil est intitulé : *The Triumph of Oriana to 5 and 6 voyces, composed by several authors*, Londres, 1601. Enfin, il a été l'éditeur d'une collection de pièces instrumentales pour un orchestre composé de luth, pandore, guitare, basse de viole, flûte et dessus de viole; cet ouvrage a pour titre : *Consort Lessons, made by divers exquisite authors, for 6 different instruments to play together, viz : the treble lute, pandora, citterne, base violl, flute and treble violl*, 2^{me} édition, Londres, 1611, in-4^o.

Les transformations subies par la musique depuis la fin du seizième siècle ont fait tomber dans l'oubli les compositions de Morley; mais son nom vivra longtemps dans l'histoire de la littérature musicale, par le livre excellent qu'il a publié sous ce titre : *A plaine and easie introdu-*

tion to practical Musick, set downe in forme of a dialogue : divided into three partes, the first teacheth to sing with all things necessary for the knowledge of prichtsong; the second treateth of discante, etc.; the third and last part treateth of composition of three, foure, five or more parts, etc. (Introduction complète et facile à la musique pratique, en forme de dialogue; divisée en trois parties, dont la première enseigne à chanter, avec toutes les choses nécessaires pour la connaissance du solfège; la seconde traite du contrepoint; la troisième et dernière partie renferme les règles de la composition à trois, quatre, cinq et un plus grand nombre de parties, etc.), Londres, imprimé par Pierre Short, 1597, petit in-fol. Ce livre renferme une multitude de choses relatives à l'ancienne notation, à la mesure et à la tonalité, qu'on ne trouve point dans les autres traités de musique du même temps. La première partie est terminée par de très-bons solfèges à deux et trois voix, qui ont beaucoup d'intérêt sous le rapport historique. La seconde partie contient des exemples de contrepoint sur le plain-chant fort bien écrits. On y trouve une table des dispositions des intervalles dans les accords de tierce et quinte, et de tierce et sixte, qui peut être considérée comme un des premiers essais de systèmes d'harmonie. La troisième partie est aussi un des meilleurs traités de composition écrits au seizième siècle; c'est même celui où la connaissance pratique de l'art est la plus étendue. A la suite de cette troisième partie, Morley a placé des notes très-développées sur tout l'ouvrage, particulièrement sur ce qui concerne la notation. Gerber, Burney, Hawkins, et Watts, dans sa *Bibliotheca Britannica*, citent une édition du livre de Morley publiée à Londres en 1608; mais cette édition prétendue, dont j'ai vu des exemplaires, n'est autre que la première où l'on a changé le frontispice. Une deuxième édition réelle a paru à

Londres, en 1771, in-4°, chez W. Randall; elle est beaucoup moins rare que la première.

MORLIÈRE (CHARLES-JACQUES-LOUIS-AUGUSTE ROCHETTE DE LA), né à Grenoble en 1701, fut d'abord mousquetaire, et devint, on ne sait à quel titre, chevalier de l'ordre du Christ de Portugal. Fixé à Paris, il s'y adonna à la culture des lettres, mais ne produisit que des ouvrages médiocres, parmi lesquels on compte une brochure qu'il publia à l'occasion des querelles sur la musique française, sous le titre de *Lettre d'un sage à un homme respectable, et dont il a besoin, sur la musique italienne et française*, Paris, 1754, in-12. La Morlière est mort à Paris au commencement de février 1785.

MORNABLE (ANTOINE), musicien français, vécut dans la première partie du seizième siècle. Il est connu par des motets et des chansons à quatre parties, qui se trouvent dans plusieurs recueils publiés à Paris, particulièrement dans ceux qui ont pour titres : *Liber septimus XXXIII trium, quatuor, quinque et sex vocum modulos dominici adventus, nativitatique ejus ac sanctorum, etc. Parisiis, apud Petrum Attaignant, 1555, in-4° obl.* Il s'y trouve deux motets de Mornable. 2° *Quart livre de chansons composées à quatre parties par bons et excellens musiciens*, Paris, 1555, chez Adrien Le Roy et Robert Ballard, in-4°. 5° *Quart livre de chansons nouvellement composées en musique à quatre parties, par M. Jacques Arcadet et autres auteurs*, Paris, Adrien Le Roy et Robert Ballard, 1561, in-4°. Gerber cite aussi un recueil de motets de Mornable qui se trouve à la bibliothèque royale de Munich sous ce titre : *Motettæ musicales*, Paris, in-4°, sans date.

MORTARO (ANTOINE), moine franciscain, né à Brescia vers le milieu du seizième siècle, fut organiste des églises cathédrales d'Ossaro et de Novare, puis

retourna en 1610 à Brescia, et se retira au couvent de St.-François où il mourut en 1619. Cozzando cite (*Libreria Bresciana*, p. 46) les ouvrages suivans de la composition de ce religieux 1^o *Fiamelle amorose a tre voci*, Venise, Amadino, 1599. 2^o *Messe, Salmi, Magnificat, canzoni da suonare, e falsi bordonî a 15 voci in partitura*, Milan, 1610. 3^o *Canzoni a 4 voci con il basso per suonare, lib. II*, Venise, Alexandre Vincenti, 1611, réimprimé en 1625. 4^o *Lettanie a quattro voci con il basso per l'organo*, Venise.

MORTELLARI (MICHEL), compositeur dramatique, né à Palerme en 1750, entra dans son enfance comme élève au Conservatoire de *Figliuoli dispersi* de Muratori, puis fut envoyé à Naples, où il reçut des leçons de Piccini. Il n'était âgé que de vingt ans lorsqu'il écrivit à Rome son premier opéra, intitulé *Troja distrutta*. Cet ouvrage fut suivi de *Didone abbandonata*, Naples, 1771. Il fit ensuite représenter : *Le Astazie amorose*, Venise, 1775 ; *Don Gualterio in civetta*, 1776 ; *Ezio*, à Milan, 1777 ; *Armida*, 1778 ; *Troja distrutta*, avec une musique nouvelle, à Milan, 1778 ; *Alessandro nell'Indie*, 1779 ; *Il Barone di Lago Nero*, à Florence, 1780 ; *Antigone*, à Rome, 1782 ; *La Fata benefica*, à Varèse, 1784 ; *Semiramide*, à Milan, 1785 ; *L'Infanta supposta*, à Modène, 1785. Vers la fin de cette année, Mortellari se rendit à Londres. Il y fit représenter en 1786 son *Armide*, où la cantatrice Mara chanta le premier rôle. Il paraît qu'il se fixa dans cette ville, car on ne le retrouve plus en Italie après cette époque, et il eut un fils qui était professeur de musique à Londres en 1809. On a gravé dans le journal de musique italienne à grand orchestre commencé par Baillieux, treize airs extraits des opéras de Mortellari, avec les parties séparées. On connaît aussi sous son nom : 1^o 6 *canzonets with an accompaniment for the piano forte or harp*. 2^o XVIII

Italian catches and glees for 3 voices. 5^o VIII *canzonets with an accompaniment for the piano forte or harp*. Tous ces ouvrages ont paru à Londres vers 1799. 4^o Six sextuors pour 2 violons, hautbois, flûte, alto et violoncelle, Paris, Nadermann.

MORTIMER (PIERRE), littérateur musicien, de la secte des frères moraves, naquit en 1750 à Herrnhutt, ville de Saxe (aux frontières de la Silésie) dont tous les habitans appartiennent à cette secte. Il vivait encore en 1822, et demeurait alors à Dresde. On a de lui un livre excellent sur la tonalité du chant choral de l'Église réformée, où il examine les avantages des anciens modes grecs sur la tonalité moderne, et essaie de démontrer que les mélodies du chant choral appartiennent toutes à trois de ces modes, savoir : l'hypoionien, l'hypodorien et l'hypomixolydien. Quoique cette dernière partie de son système ne soit pas clairement prouvée, il n'est pas moins vrai que le travail de Mortimer est digne du plus vif intérêt, et qu'il renferme des vues aussi nouvelles que lumineuses. Ce livre a pour titre : *Der Choral-Gesang zur zeit der Reformation, oder versuch die Frage zu beantworten : woher kommt es, dass in den Choral-Melodien der Alten etwas, was zu Tage nicht mehr erreicht wird?* (Le chant choral au temps de la réformation, etc.), Berlin, George Reimer, 1821, in-4^o de 155 pages, avec 112 pages d'exemples. L'auteur de ce livre intéressant a vécu dans une si grande obscurité, qu'en Allemagne, et à Dresde même, il était à peu près inconnu. On ne saurait rien sur sa personne si Zelster, dans sa correspondance avec Gœthe, publiée depuis peu d'années, ne nous avait fourni sur lui quelques renseignemens dans une lettre datée de Dresde, le 29 mai 1822. Je crois devoir rapporter ici ce qu'il dit :

« Un littérateur de Herrnhutt, nommé « Pierre Mortimer, vieillard de soixante-« douze ans, envoya à Berlin, il y a cinq

« ou six ans, par l'intermédiaire du vieux
 « Kœrner, un manuscrit dans lequel il
 « établit sur des bases solides la tonalité
 « des modes du chant d'église, considérés
 « comme étant aussi les modes de la mu-
 « sique des Grecs. Depuis longtemps ce
 « sujet m'intéressait, et j'avais cherché à
 « faire revivre ces modes, comme tu auras
 « pu le remarquer dans quelques-unes de
 « mes mélodies, entre autres *Mahadoh*,
 « *le roi de Thulé*, et d'autres. Avec le
 « secours de notre ministre, je suis par-
 « venu à livrer à l'impression ce manu-
 « scrit. Voulant me mettre en correspon-
 « dance avec l'auteur, je lui envoyai de
 « nouveaux essais comme des réalisations
 « de sa théorie fondamentale; mais il ne
 « me répondit pas, et me fit seulement
 « dire un jour que ce que j'avais fait était
 « bon, ce qui me fâcha beaucoup contre
 « lui.

« Cependant j'étais décidé à connaître
 « cet homme. Notre ministre m'avait au-
 « torisé à voir Pierre Mortimer dans son
 « *herrnhuttoise* demeure. Les renseigne-
 « ments pris sur lui près des frères mo-
 « raves résidant à Berlin et ailleurs ne
 « s'accordaient pas. Les uns disaient qu'il
 « ne fallait pas y regarder de trop près
 « avec lui, parce que c'était un vieillard
 « rempli de bizarreries; d'autres assu-
 « raient qu'il ne pouvait écrire parce
 « qu'il était perclus par la goutte; enfin
 « j'appris qu'il demeurait à Dresde, et lui
 « seul fut l'objet de mon voyage en cette
 « ville. Je le trouvai fort bon homme,
 « plein de savoir; beau vieillard dont les
 « yeux brillent comme la santé même,
 « quoiqu'il ait le corps courbé et qu'il
 « marche péniblement.

« Il a passé sa vie à faire des vers la-
 « tins pour des circonstances relatives à
 « la communauté des frères moraves (on
 « dit que ces vers sont fort beaux), à tra-
 « duire de différentes langues des écrits
 « de mission, et enfin à composer pour

« lui l'ouvrage précité sur le chant évan-
 « gélique, avec le secours de quelque
 « vieux livres de chant du seizième
 « siècle.

« Mortimer est fort pauvre. Sa bonne
 « femme m'apprit cela en me disant
 « qu'elle regrettait de ne pouvoir m'offrir
 « à dîner, parce qu'ils prenaient ce qu'ils
 « mangeaient dans la maison des Frères.
 « Or, il faut savoir qu'on fait dans cette
 « maison la cuisine pour tous ceux qui
 « doivent vivre avec économie, à raison
 « de 6, 8 ou 10 gros (environ *un franc*
 « *cinquante centimes*), non par jour,
 « mais par semaine. Tu comprends faci-
 « lement qu'on ne peut pas avoir des pou-
 « lets rôtis pour ce prix. C'est cette pau-
 « vreté de Mortimer qui fut cause qu'il
 « ne me répondit pas; il n'osait prier
 « personne de payer l'affranchissement
 « de sa lettre, et lui-même ne possédait
 « pas de quoi remplir cette formalité¹.

« Le premier jour de l'été, je me suis
 « rendu avec lui à la prière du matin.
 « C'était à huit heures; à dix, le sermon
 « était fini. Je l'engageai alors à venir
 « dans ma chambre, pour y causer de ce
 « qui nous intéressait. Le vin (que je lui
 « servis) lui plut, et le rendit moins ré-
 « servé. Je reconnus en lui un homme
 « honnête et bon. Il est si timide qu'il
 « n'ose pas même s'ouvrir à sa femme ou
 « à sa fille; il ne jouit point de considéra-
 « tion dans la ville, et son mérite y est in-
 « connu; on m'écoutait avec étonnement
 « quand je disais qu'on pourrait faire qua-
 « rante milles d'Allemagne (environ qua-
 « tre-vingts lieues) pour voir un tel homme.
 « Personne ici ne connaît son ouvrage sur
 « le chant choral, dont il n'a lui-même
 « qu'un exemplaire, seul salaire que le
 « libraire lui ait donné pour son manu-
 « scrit. Il écrit bien en allemand; son
 « style est clair et facile. J'ai obtenu de
 « lui la promesse qu'il répondra à mes
 « lettres. »

¹ Le changement fréquent des administrations des
 postes en Allemagne est cause que toute lettre doit

être affranchie. Sans cette précaution elle ne parvien-
 drait pas.

On se sent serrer le cœur lorsqu'on songe que cet homme si peu connu, si misérable, est l'auteur du meilleur livre qu'on ait écrit sur une matière obscure et difficile, et que cet écrit renferme des recherches historiques qui indiquent un savoir d'une rare étendue. Mortimer doit être mort, car il était déjà vieux et courbé il y a dix-sept ans. Eh bien ! pas un journal n'a dit un mot de lui à ses derniers jours, et l'indifférence des hommes l'a poursuivi jusqu'au-delà du tombeau.

MOSCA (JOSEPH), né à Naples en 1772, étudia le contrepoint et l'accompagnement sous la direction de Fenaroli au Conservatoire de Lorette. A l'âge de dix-neuf ans il écrivit son premier opéra, *Silvia e Nardone*, pour le théâtre Tordinone, à Rome; puis il donna *Chi si contenta gode*, à Naples; *La Fedova scaltra*, à Rome; *Il Toletto*, à Naples; *I Matrimoni*, à Milan, en 1798; *Ifigenia in Aulide* (pour M^{me} Catalani); *L'Apparenza inganna*, à Venise; *Armida*, à Florence; *Le gare fra Limella*; *La Gastalda*, à Venise; *Il sedicente filosofo*, à Milan, en 1801; *La Ginevra di Scozzia*; *I Ciarlalani*; *Tomiri regina d'Egitto* (ballet), à Turin; *La Fortunata combinazione*, à Milan, en 1802; *Chi vuol troppo veder, diventa cieco*, ibid., 1803. En 1805, il arriva à Paris en qualité d'accompagnateur au clavecin. Je l'ai connu alors; c'était un musicien sans génie, mais doué d'une prodigieuse facilité. Il écrivit à cette époque beaucoup de morceaux qui furent intercalés dans les opéras qu'on représentait au Théâtre Italien. Il composa aussi pour ce théâtre *Il ritorno inaspettato*, et *L'Impostura*; mais ces ouvrages ne réussirent pas. Lorsque M. Spontini prit la direction du Théâtre Italien en 1809. Mosca retourna en Italie, et écrivit à Milan *Con Amore non si scherza*, en 1811; *I Pretendenti delusi*, ibid., 1811; *Romilda*, à Parme; *I tre Mariti*, à Rome; *Il finto Stanislao*, à Venise; *Amore ed armi*, à Naples; *Le*

Bestie in uomini, à Milan, 1812; *La Diligenza*, à Naples; *La Gazzetta*; *Carlotta ed Enrico*; *Don Gregorio in imbarazzo*; *Avviso al pubblico*, à Milan, 1814. En 1817 Mosca fut nommé directeur de musique au théâtre de Palerme. Il écrivit pour ce théâtre : *Il Federico secondo*; *La Gioventù d'Enrico V*; *Attila*; *Il Marcotondo ossia l'impostore*. Les troubles qui éclatèrent en Sicile le ramenèrent à Milan en 1821. Il y écrivit de nouveaux ouvrages, entre autres *La Sciocca per astuzia*, et *Emiro*. Mosca employa le premier dans ses ouvrages le *crescendo* dont Rossini a fait ensuite tant d'usage dans quelques-uns de ses opéras : il y eut à ce sujet des discussions plaisantes entre ces deux artistes. J'ignore si Mosca vit encore.

MOSCA (LOUIS), frère du précédent, né à Naples en 1775, a reçu aussi des leçons de Fenaroli. Pendant plusieurs années il fut attaché au théâtre Saint-Charles, de Naples, comme accompagnateur. Il se rendit à Palerme en 1806 et y écrivit une messe solennelle pour la profession d'une fille du duc de Lucchesi-Palli. Il y composa aussi l'oratorio de *Gioas*, qui fut exécuté au théâtre de Sainte-Cécile, et qui eut quelque succès. Parmi les opéras de ce musicien, on cite 1^o *La Vendetta femminina*, à Naples, en 1805. 2^o *L'Italiuna in Algeri*, à Milan, en 1808.

MOSCHE (CHARLES). On a inséré sous ce nom dans le quinzième volume du recueil intitulé *Cæcilia* (pag. 149-176), un article concernant les principes de Logier, sur la classification des accords.

MOSCHELES (IGNACE)¹, virtuose sur le piano et compositeur célèbre, doit être considéré comme un des principaux fondateurs de l'école moderne du piano. Fils d'un négociant israélite, il naquit à Prague le 30 mai 1794. Ses premiers maîtres furent des musiciens obscurs, nommés

¹ On prononce *Moschelles*.

Zahradka et Zozalsky; mais en 1804 il reçut une éducation plus digne de ses heureuses dispositions chez Denis Weber, directeur du Conservatoire de Prague. Ce maître distingué occupa les premiers temps de l'instruction de son élève, en lui faisant exécuter les œuvres de Mozart, qui furent suivies de celles de Handel et de Jean Sébastien Bach. La prodigieuse facilité et le travail assidu de Moscheles eurent bientôt triomphé des difficultés de ces compositions, et la tête du jeune artiste s'accoutuma de bonne heure aux combinaisons de leur vigoureuse harmonie. C'est à cette éducation sérieuse qu'il faut attribuer le style élevé qu'il prit lui-même plus tard dans ses propres ouvrages. Les sonates de Clementi devinrent aussi pour Moscheles l'objet d'une étude constante, et contribuèrent à lui donner le brillant et l'élégance qu'il fit admirer plus tard dans son exécution. A peine parvenu à l'âge de douze ans, il parut en 1806 dans les concerts publics de Prague, et y obtint des succès qu'aurait enviés un artiste consommé. On reconnut alors la nécessité de l'envoyer à Vienne, où les moyens d'instruction et les beaux modèles se trouvent réunis. Déjà il avait fait quelques essais de composition sans autre guide que son instinct; arrivé dans la capitale de l'Autriche, il y prit des leçons d'harmonie et de contrepoint chez Albrechtsberger, et fut dirigé dans la partie esthétique de l'art par les conseils de Salieri, qui l'avait pris en affection. A peine âgé de seize ans, il commença à fixer sur lui l'attention des artistes de Vienne et à briller dans les concerts. Meyerbeer était alors dans cette ville et se faisait remarquer comme pianiste. La rivalité qui s'établit à cette époque (1812) entre ces jeunes artistes, n'altéra jamais les sentimens d'amitié qu'ils s'étaient voués réciproquement, mais aiguillonna le zèle de tous deux et hâta leurs progrès. Infatigable dans l'étude, Moscheles, qui se proposait de modifier l'art de jouer du piano, et d'y introduire des har-

diesses inconnues à ses devanciers, s'attachait de préférence à des recherches sur les moyens de varier les accens et les qualités du son par le tact. Il y trouva beaucoup d'effets nouveaux qui étonnèrent le monde musical lorsqu'il sortit de Vienne pour parcourir l'Allemagne et les pays étrangers. En 1816 il entreprit son premier voyage et se fit entendre à Munich, Dresde, Leipsick, et quelques autres grandes villes. Partout les applaudissemens les plus vifs l'accueillirent. De retour à Vienne, il y reprit ses travaux et perfectionna par un travail constant les qualités spéciales qui venaient de le signaler comme le créateur d'une nouvelle école. Après avoir parcouru, en 1820, l'Allemagne du Rhin, la Hollande et les Pays-Bas, il arriva à Paris, où la nouveauté de son jeu produisit une vive sensation, et fut le signal d'une transformation dans l'art de jouer du piano. Plusieurs concerts donnés à l'Opéra par Moscheles, attirèrent une affluence extraordinaire d'amateurs; les applaudissemens furent prodigués à l'artiste, et les jeunes pianistes s'empressèrent d'imiter les qualités les plus remarquables de son talent. Ce n'était pas seulement par sa brillante exécution que Moscheles prenait dès lors une position élevée; son mérite comme compositeur le classait aussi parmi les maîtres les plus distingués qui ont écrit pour le piano. Si sa musique, trop sérieuse pour les amateurs de notre époque, n'a point obtenu de succès populaire, elle est considérée par les connaisseurs comme des pièces où l'excellence de la facture égale l'élégance et la nouveauté des idées. Bien des œuvres qui jouissent maintenant de la vogue, seront depuis longtemps oubliées, quand plusieurs concerts, trios, et études de Moscheles vivront encore avec honneur dans l'estime des artistes.

Après un assez long séjour à Paris, Moscheles se rendit à Londres, où ses succès n'eurent pas moins d'éclat: il y devint un des maîtres favoris de la haute société, et

depuis ce temps (1821), il s'y est fixé, jouissant de l'estime publique, autant par ses qualités personnelles que par ses talents. En 1825, il voulut revoir sa famille, et traversa l'Allemagne, se faisant entendre à Munich, Vienne, Dresde, Leipsick, Berlin et Hambourg. Partout il fut accueilli par de vifs applaudissemens. Déjà une tendance nouvelle se faisait apercevoir dans son jeu; son style devenait plus grand, plus mâle, et le genre de ses nouveaux ouvrages participait de cette transformation, qui s'est complétée depuis lors, et qui a fait de Moscheles le compositeur allemand, pour le piano, le plus classique de l'époque actuelle. Les voyages qu'il a faits en Angleterre, en Écosse, en Irlande, en Allemagne, dans les Pays-Bas et à Paris, ont toujours été pour lui des occasions de brillans succès. Il se distingue d'ailleurs de beaucoup de virtuoses de notre temps par des connaissances étendues dans son art : il est du petit nombre de pianistes qu'on peut appeler *grands musiciens*, et sa mémoire est meublée des œuvres des maîtres les plus célèbres des époques antérieures. Personne ne connaît peut-être au si bien que lui le style d'exécution qui convient à la musique de chacun de ces maîtres, même des plus anciens, et ne sait aussi bien varier sa manière à propos. Il a fourni une preuve éclatante de cette aptitude dans d'intéressantes séances données naguère à Londres. Tour à tour il y a fait entendre des pièces de Bach, de Scarlatti, de Handel, de Haydn, de Mozart, de Clémenti, de Woelfl, de Beethoven, enfin des hommes les plus illustres de tous les temps et de toutes les écoles, sans oublier les jeunes et hardis novateurs de nos jours; et dans chaque chose il n'a pas excité moins d'étonnement par son habileté à transformer son style, que par le goût et l'expérience qui lui en faisaient saisir la propriété spéciale. Au moment où j'écris cette notice (1839), Moscheles vient de visiter Paris; son beau talent y a reçu des témoignages d'admiration de

tous les artistes : plusieurs ont reconnu en lui le maître qui leur a ouvert, il y a vingt ans, la route des innovations.

L'art d'improviser est en Moscheles une rare faculté développée par le travail et par la méditation : la richesse d'idées qu'il y fait paraître, les ressources qu'il y déploie sont même si prodigieuses, que des doutes ont quelquefois été manifestés sur la spontanéité de ses inspirations; quelques personnes ont cru que le cadre au moins des fantaisies qu'il improvise, était tracé d'avance. Mais il suffit d'avoir entendu l'artiste répéter plusieurs fois ces opérations singulières de l'esprit, et de lui voir y jeter une merveilleuse variété, pour acquérir la preuve du travail instantané de son imagination. L'ordre qu'il met dans ses idées pendant l'improvisation est sans doute le fruit de l'étude et de l'expérience : on peut le comparer à celui qu'un orateur de talent établit dans ses discours. Le sujet de l'improvisation étant donné, il en saisit à l'instant les ressources, et y établit une gradation d'intérêt qui se soutient jusqu'au bout : que du sein de cet ordre parfait jaillisse à chaque instant des éclairs inattendus, c'est ce qui distingue la musique improvisée de la musique écrite. Peu d'artistes possèdent un talent si précieux : aucun ne l'a porté plus loin que Moscheles. Je l'ai vu, à Bruxelles, vers la fin de 1835, recevoir à la fois, dans un concert, trois thèmes parmi lesquels il devait choisir celui de son improvisation : mais il les traita successivement tous les trois, puis les réunit dans un travail exquis, les faisant passer alternativement d'une main à l'autre, et se servant mutuellement d'accompagnement, sans qu'il y eût un seul instant d'hésitation, et sans que la progression d'intérêt s'arrêtât. Ce triomphe du talent fut accueilli par des applaudissemens frénétiques. Pour moi, j'avoue que je croyais à peine à ce que je venais d'entendre.

Parmi les plus belles compositions de Moscheles, il faut placer en première

ligne les concertos en *sol* mineur (n° 3), en *mi* (n° 4), en *ut* (n° 5), le concerto fantastique et le concerto pathétique; le grand sextuor pour piano, violon, flûte, 2 cors et violoncelle (op. 35), le grand trio pour piano, violon et violoncelle, l'excellent duo pour deux pianos, récemment publié, la *sonate caractéristique* (op. 27), la *sonate mélancolique* (op. 49), les allégros de bravoure (dédiés à Cramer), les deux suites d'études, et, dans un autre genre, la fantaisie des *Souvenirs d'Irlande*, moreover aussi remarquable par la fraîcheur et l'élégance que par le mérite de la facture. Lorsque Moscheles réunit l'orchestre au piano, il sait lui donner un intérêt soutenu sans rien diminuer de l'importance et du brillant de la partie principale : ce mérite est fort rare, et les plus célèbres artistes ont souvent échoué devant les difficultés du problème : car ou l'instrument concertant résume tout en lui, et laisse à l'accompagnement une harmonie sans valeur, ou l'instrumentation devient une symphonie dans laquelle le piano n'exécute que sa partie, comme le violon ou le hautbois. M. Schlesinger a publié à Paris les œuvres complètes de Moscheles pour le piano : cette collection, souvent réimprimée dans les principales villes de l'Europe, renferme les ouvrages suivans : PIANO ET ORCHESTRE. 1° Concerto de société, avec quatuor ou petit orchestre, op. 45. 2° Deuxième concerto (en *mi* bémol), op. 56. 3° Troisième *idem* (en *sol* mineur), op. 58. 4° Quatrième *idem* (en *mi*), op. 64. 5° Cinquième *idem* (en *ut*), op. 87. 6° Concerto fantastique, n° 6 (en *si* bémol), op. 90. 7° Concerto pathétique, n° 7 (en *ut* mineur), op. 95. 7° (bis) Concerto pastoral. 8° Marche d'Alexandre variée, op. 32. 9° Rondo français concertant, pour piano et violon, avec orchestre, op. 48. 10° Fantaisie et variations sur l'air : *Au clair de la lune*, op. 50. 11° *Souvenirs d'Irlande*, fantaisie, op. 69. 12° Fantaisie sur des airs de bardes écossais, op. 80. 15° *Sou-*

venirs de Danemarck, fantaisie sur des airs nationaux danois, op. 83. PIANO AVEC DIVERS INSTRUMENS. 14° Sestetto pour piano, violon, flûte, 2 cors et violoncelle, op. 55. 15° Grandes variations sur une mélodie autrichienne, avec 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse, op. 42. 16° Grand rondo brillant, *idem*, op. 45. 17° Grand septuor pour piano, violon, alto, clarinette, cor, violoncelle et contrebasse, op. 88. 18° Fantaisie sur un air bohémien, pour piano, violon, clarinette et violoncelle, op. 46. 19° Introduction et variations concertantes pour piano, violon et violoncelle, op. 17. 20° Grand trio pour piano, violon et violoncelle, op. 84. 21° Duos pour piano et divers instrumens, op. 54, 57, 44, 63, 78, 79, 82. PIANO SEUL. 22° *Pièces à 4 mains*, op. 50, 51, 52, 55, 47. 25° Sonates pour piano seul, op. 4, 6, 22, 27, 41 et 49. 24° Rondeaux, op. 11, 14, 18, 24, 51, 52, 54, 61, 66, 67, 68, 74, 85. 25° Fantaisies, op. 15, 38, 57, 68, 72, 75, 87, 94. 26° Polonaises, op. 3, 19, 55. 27° Divertissemens, caprices, et pièces diverses, op. 9, 25, 26, 28, 55, 58, 62, 65, 89. 28° Études, op. 70, liv. 1 et 2, op. 95 : ouvrages remarquables en leur genre. 29° 50 préludes, dans tous les tons majeurs et mineurs, op. 75. Moscheles a écrit des symphonies pour l'orchestre, qui ont été exécutées à Londres, mais qui, je crois, n'ont pas été publiées.

MOSCHETTI (CHARLES), sopraniste, né à Brescia, dans la première moitié du dix-huitième siècle, étudia la musique et le chant sous la direction de Pellegrini, maître de chapelle de l'église cathédrale de cette ville, et acquit une rare habileté dans les traits de vocalisation les plus difficiles. Il brilla sur plusieurs théâtres d'Italie, et fut attaché comme chanteur, vers 1670, à l'église des jésuites de Brescia.

MOSEL (JEAN-FÉLIX), né à Florence en 1754, a brillé en Italie comme violoniste, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Élève de son père, qui l'était de

Tartini, il fit de rapides progrès et joua avec succès dans plusieurs concerts avant l'âge de quinze ans. Plus tard, il reçut des leçons de Nardini. Il était fort jeune encore quand le grand-duc Léopold l'admit dans sa musique. En 1795 il succéda à son maître dans la place de chef d'orchestre de la chapelle du prince ; en 1812, il était premier violon du théâtre de la Pergola. On connaît de sa composition : 1^o Six duos pour deux violons, Florence, 1785, Paris, Pleyel. 2^o Six quatuors pour deux violons, alto et basse, *ibid.*, 1785. 3^o Six duos pour 2 violons, op. 5, Venise, 1791. 4^o Sérénade pour flûte, 2 violes et violoncelle, *ibid.* Mosel a laissé en manuscrit des sonates pour violon seul avec accompagnement de basse, des trios pour deux violons et violoncelle, et des symphonies.

MOSEL (IGNACE-FRANÇOIS DE), conseiller en service ordinaire de la cour impériale, et premier conservateur de la bibliothèque de l'empereur, est né à Vienne le 2 avril 1772. A l'âge de sept ans il commença l'étude du violon sous la direction d'un bon maître, nommé Joseph Fischer, et quelques années de travail le rendirent assez habile pour qu'il pût exécuter des concertos de Viotti. Lorsqu'il eut atteint sa douzième année, les travaux du collège et l'étude des langues vivantes interrompirent celle de la musique; plus tard, la théorie et l'esthétique de l'art détournèrent M. de Mosel de la pratique. En 1788 il entra dans les emplois civils, quoiqu'il ne fût âgé que de seize ans, et depuis lors il n'a cessé de remplir ses fonctions au service de la cour impériale. En 1811 il fit son premier essai de musique dramatique dans le petit opéra intitulé : *Die Feuer Probe* (l'épreuve par le feu), qui fut représenté avec succès sur le théâtre de la cour. Cet ouvrage fut suivi de la cantate *Herman et Flora*, et de la tragédie lyrique *Salem* (paroles de Castelli), jouée aussi sur le théâtre de la cour. En 1815 il a publié son essai d'une esthétique de la composition dramatique sous

ce titre : *Versuch einer Aesthetik der dramatischen Tonsatzes* (Vienne, Strauss, in-8^o de 85 pages). Trois ans après il acheva son grand opéra *Cyrus et Astyages*, qui ne fut joué qu'en 1818, et qui n'obtint qu'un succès d'estime. Ce fut dans cette même année que l'empereur lui accorda, en récompense de ses services, des lettres de noblesse pour lui et ses descendants. En 1821 il a obtenu le titre de conseiller, et en 1829 celui de conservateur de la bibliothèque impériale. M. de Mosel a traduit en allemand les textes anglais de plusieurs oratorios de Handel qui ont été exécutés à Vienne. On a gravé de sa composition : Ouverture de *Cyrus et Astyages*, à grand orchestre, en partition, Vienne, Haslinger. 2^o Trois marches de l'opéra intitulé *Les Hussites*, arrangées pour piano à 4 mains, *ibid.* 3^o Ouverture de la tragédie *Ottocar*, arrangée pour le piano, Vienne, Diabelli. 4^o *Idem* de *Salem*, Vienne, Mechetti. 5^o Le 120^{me} psaume, à quatre voix, Vienne, Haslinger. 6^o Trois hymnes avec orchestre, en partition, *ibid.* 7^o Plusieurs recueils d'airs allemands, avec accompagnement de piano, *ibid.* On doit à M. de Mosel une bonne biographie de Salieri, indiquée dans le quatrième volume de cette *Biographie universelle des musiciens*, sous le nom de *Edlen de Mosel*. Cet article doit être réuni à celui-ci. Le même littérateur musicien a fait insérer dans la Gazette musicale de Vienne (ann. 1818, pag. 457-443, et 449-452) des observations sur l'état actuel de la musique dramatique en France, et dans le même journal (ann. 1820, pag. 681-685, 689-692, 607-701) des articles sur les différents genres de pièces en musique. Il a donné aussi dans l'écrit périodique intitulé *Cæcilia* (t. 2, pag. 235-239), un morceau sur l'opéra. Dans son Histoire de la Bibliothèque impériale de Vienne, il a placé (pag. 545-355) des notices sur quelques livres rares de musique qui s'y trouvent.

MOSEL (CATHERINE DE), née LAMBERT, deuxième femme du précédent, a vu le jour à Kloster-Nenbourg, dans la Basse-Autriche, le 15 avril 1789. Élève de Schmidt, organiste du couvent de ce lieu, elle fit de si rapides progrès qu'à neuf ans elle exécuta un concerto d'orgue, dans la grande église du monastère. Plus tard, les leçons de Hummel en firent une pianiste distinguée. Plusieurs fois elle s'est fait entendre avec succès dans les concerts de la cour. En 1809 elle épousa M. de Mosel. On a gravé de sa composition : Variations pour le piano sur un thème de M. le comte de Dietrichstein, Vienne, Haslinger. Mme de Mosel est morte à Vienne, le 10 juillet 1852.

MOSENGEL (JEAN-JOSUÉ), facteur d'orgues allemand, vivait vers la fin du dix-septième siècle, et au commencement du suivant. Il a construit l'orgue de Loche, en Prusse, composé de 48 jeux, en 1698, et celui de Sackheim, de 14 jeux, en 1707.

MOSER (P. MAURUS), compositeur allemand du dix-septième siècle, est connu par un recueil de motets intitulé : *Firidiarum musicum, seu Cationes sacre, 1 et 2 vocum, cum violinis*, Ulm, 1686.

MOSES (JEAN-GODEFROID), organiste à Amerbach, dans le Voigtland, vers la fin du dix-huitième siècle, a publié de sa composition : 1° Odes et chansons à voix seule et clavecin, 1^{er}, 2° et 3° recueils, Lipsick, 1781-1785. 2° *Handbuch für Orgelspieler*, etc., (Manuel de l'organiste, dont la première partie renferme des préludes et fantaisies, la deuxième, des trios, et la dernière, des fugues de différens genres, Dresde, 1785. Il avait aussi en manuscrit à cette époque le psanne 84, des trios pour le clavecin et quelques autres morceaux.

MOSEVIUS (JEAN-THÉODORE), docteur en musique à l'université de Breslau, est né à Königsberg, le 25 septembre 1788. Après avoir fait ses études au gymnase et

à l'université de cette ville, il prit tout à coup, en 1807, la résolution de se vouer au théâtre, et débuta par le rôle de l'oracle dans l'*Oberon* de Wranitzky. Dans sa première jeunesse il avait joué du violon et de la flûte; sa vocation pour le théâtre le décida à reprendre ses études de musique. Cartellieri lui enseigna le chant, et Frédéric Hiller l'harmonie. Après avoir chanté à Berlin pendant les années 1811 et 1815, il reçut de Kotzebue un engagement pour diriger l'Opéra de Königsberg, en 1814. Deux ans après il se fixa à Breslau. Ses meilleurs rôles étaient ceux de *Leporello* et de *Figaro*, dans les opéras de Mozart. Au mois de mai 1825 il a ouvert une académie de chant à Breslau, d'après le modèle de celle que Zelter dirigeait à Berlin; deux ans après il a été nommé professeur de musique à l'université. On connaît de lui à Breslau beaucoup de compositions, notamment des cantates de circonstance, mais il n'en a rien été publié.

MOSSI (JEAN), violoniste et compositeur, né à Rome vers la fin du dix-septième siècle, fut élève de Corelli, dont il imita le style dans ses ouvrages. Mossi brillait à Rome vers 1720. Il a publié : 1° *Sonate a violino solo e continuo*, op. 1. 2° *VIII concerti a 5 e 5 stromenti*, op. 2. 3° *XII concerti a 5 e 8, cioè violini, viole, violoncello e continuo*, op. 4. 4° *Sonate a violino solo e violoncello*, op. 5. Tous ces ouvrages ont été gravés à Amsterdam, en 1750.

MOSSLER (MICHEL), habile constructeur d'orgues, naquit à Nuremberg en 1626. Sa profession fut d'abord celle de souffleur d'orgues, à St.-Lienbart; en l'exerçant il étudia la construction de l'instrument qu'il voyait chaque jour, et acquit des connaissances assez étendues pour devenir lui-même bon facteur. On a gravé son portrait en 1672, à l'âge de quarante-six ans.

MOSTO (JEAN-BAPTISTE), maître de chapelle de la cathédrale de Padoue, dans la

seconde moitié du seizième siècle, a publié de sa composition : *Madrigali a 5 voci*, Venise, 1584, in-4°. Mosto fut un des douze compositeurs qui mirent en musique une collection de sonates dédiée à la grande duchesse de Toscane, intitulée : *Corona di dodici sonetti di Gio. Battista Zuccarini alla gran duchessa di Toscana, posta in musica da dodici eccellentissimi autori a cinque voci*, Venise, A. Gardane, 1586.

MOTHE-LE-VAYER (FRANÇOIS DE LA), naquit à Paris, en 1588, d'une famille noble, originaire du Mans. En 1625 il succéda à son père dans les fonctions de substitut du procureur général au parlement; mais le goût de l'étude l'emportant chez lui sur tout autre, il quitta bientôt la magistrature pour les lettres. Peu de temps après l'établissement de l'Académie française, elle lui ouvrit ses portes, le 14 février 1639. Chargé d'abord de l'éducation du duc d'Orléans, frère de Louis XIV, on lui confia aussi le soin de terminer celle de ce monarque, qu'il ne quitta qu'après son mariage, en 1660. Il mourut en 1672, à l'âge de 85 ans. A la suite d'un *Discours pour montrer que les doutes de la philosophie sceptique sont d'un grand usage dans les sciences*, Paris, 1668, in-8°, on trouve un *Discours sur la musique*, adressé au père Mersenne, ami de l'auteur, qui l'avait consulté sur ce sujet. C'est un écrit de peu d'intérêt et d'utilité. On le trouve aussi dans les diverses collections des œuvres de la Mothe-le-Vayer publiées à Paris, en 1654 et 1656, 2 vol. in-fol., 1662, 3 vol. in-fol., et à Dresde, 1756-59, 14 vol. in-8°.

MOTZ (GEORGE), chantre et maître d'école à Tilse, en Prusse, naquit à Augsbourg, en 1653. Dès son enfance il apprit la musique et reçut des leçons du chantre Schmetzer jusqu'à l'âge de seize ans. Alors il entra au collège de Worms qu'il ne quitta que pour aller à l'université de Göttingue. Mais la nécessité de donner

des leçons pour vivre, lui laissait si peu de temps pour fréquenter les cours, qu'il prit la résolution de s'adonner exclusivement à la musique. Il partit bientôt après pour Vienne, où il entra dans la musique du prince d'Eschenberg. Ce seigneur avait l'habitude de rester à Eschenberg pendant l'été, et d'habiter à Vienne chaque hiver. Une partie de sa maison restait à Vienne chaque année au moment du départ pour Eschenberg; Motz saisit cette occasion, en 1679, pour demander à son maître de visiter l'Italie : elle lui fut accordée avec une somme suffisante pour les frais du voyage. Pendant quatre mois, Motz s'arrêta tour à tour à Venise, Padoue, Ferrare, Bologne, Florence et Rome, et partout il augmenta ses connaissances par la musique qu'il entendit, et par ses conversations avec les musiciens instruits. De retour à Eschenberg, il y fut atteint d'une maladie grave, et fut obligé de demander sa démission qui lui fut accordée en 1680. Il s'acheminait vers sa ville natale lorsqu'il apprit que Vienne était désolée par la peste; il se hâta d'arriver à Linz pour franchir le cordon sanitaire avant que la route fût fermée; mais déjà il était trop tard. Il ne lui resta plus d'autre ressource que de se rendre à Krumlau, en Bohême, où le frère du prince d'Eschenberg le prit à son service, en qualité d'organiste. Le sort qui le poursuivait ne le laissa qu'un an dans cette heureuse position, parce qu'un jésuite, qui n'avait pu le convertir à la foi catholique, fit entendre à son maître que son salut ne lui permettait pas de garder un hérétique dans sa maison. Motz visita, pendant toute l'année 1681, Prague, Dresde, Wittemberg, Berlin, Brandebourg, Hambourg, Lubeck, Dantzick et Königsberg, mais il ne parvint point à s'y placer. Enfin, il arriva le 2 février 1682 à Tilse, où la place de chantre était vacante : il la demanda et l'obtint. Après en avoir rempli les fonctions pendant trente-huit ans, il demanda, en 1719, un adjoint pour le remplacer, et passa les

dernières années de sa vie dans la retraite, occupé de la rédaction d'un livre sur la musique d'église, dont le manuscrit était achevé en 1721.

Mattheson, à qui l'on doit ces détails, insérés dans son *Ehrenpforte*, en parle comme d'un homme qui ne vivait plus en 1740; mais il ne fait pas connaître la date de sa mort.

Motz avait écrit de la musique d'église; mais il en parle lui-même avec peu d'estime. C'est surtout comme écrivain polémique qu'il s'est fait connaître, à l'occasion du livre où Chrétien Gerber (*Voy. ce nom*), pasteur à Lockwitz, avait attaqué avec une violence exagérée les abus de la musique d'église. La réfutation que Motz fit des opinions de Gerber est intitulée : *Die vertheidigte Kirchen-Musik oder klar und deutlicher Beweis, welcher Gestalten Hr. M. Christian Gerber, pastor in Lockwitz bei Dresden, in seinen Buche, etc.* (Apologie de la musique d'église, ou démonstration claire et précise que M. Chrétien Gerber, pasteur à Lockwitz, près de Dresde, a erré dans le 81^e chapitre de son livre intitulé : *Péchés inconnus du monde*, où il traite de l'abus de la musique religieuse et prétend qu'il faut abolir l'harmonie musicale), sans nom de lieu, 1705, in-8° de 264 pages. A la réponse que fit Gerber à cet écrit, Motz opposa la réplique suivante : *Abge-næthigte Fortsetzung der vertheidigten Kirchen - Musik, in welcher Hrn. M. Chr. Gerber, nochmalen auf sein LXXXI cap. des Buchs der unerkannten Sunden, etc.* (Continuation nécessaire de l'Apologie de la musique d'église, où il est de nouveau répondu au 81^e chapitre du livre de M. Chr. Gerber, etc.), sans nom de lieu, 1708, in-8° de 208 pages. En 1721, Motz envoya à Mattheson le manuscrit d'un livre dont le titre allemand signifiait : *De la grande et incompréhensible sagesse de Dieu dans le don qu'il a fait à l'homme, du chant et de la musique*. Mattheson, qui accorde beau-

coup d'éloges à cet ouvrage dans son *Ehrenpforte*, ajoute qu'il n'a pu lui trouver d'éditeur. E. L. Gerber croit que le manuscrit a dû être déposé avec les livres de Mattheson dans la Bibliothèque du conseil, à Hambourg.

MOULET (JOSEPH-AGRICOLE), né à Avignon, le 4 septembre 1766, fut admis à l'âge de huit ans comme enfant de chœur à l'église cathédrale d'Alais, où son oncle, l'abbé Ligou, était organiste, et reçut de celui-ci des leçons de piano. A l'âge de dix-huit ans il s'engagea dans le régiment de Turenne. Après y avoir servi pendant sept années, il alla s'établir comme organiste à Valognes, en 1792. Il y reçut des leçons de harpe de M^{me} Frick, et s'attacha particulièrement à cet instrument. Arrivé à Paris en 1794, pour se livrer à l'enseignement, il n'a plus quitté cette ville, et y a publié des petites pièces de harpe, et près de cent romances. On lui doit aussi un *Cycle harmonique*, tableau gravé et publié en 1804, ainsi qu'un *Tableau harmonique des accords chiffrés d'une nouvelle manière, pour faciliter l'étude de l'accompagnement (in-plano)*, 1805). Le goût passionné de Moulet pour le jeu d'échecs lui a fait abandonner insensiblement toutes ses leçons pour fréquenter le Café de la Régence, où il restait chaque jour près de douze heures, uniquement occupé de ce jeu, quoiqu'il n'y parvint qu'à une habileté médiocre. Ce penchant désordonné le fit tomber dans l'indigence. Il est mort ignoré vers la fin de 1837, à l'âge de soixante-onze ans. C'était un homme d'esprit dont les saillies méridionales étaient souvent fort plaisantes.

MOULINGHEM (JEAN-BAPTISTE), né à Harlem en 1751, apprit à jouer du violon à Amsterdam, et se rendit à Paris, où il entra comme violoniste à la Comédie italienne, en 1774. Après trente-cinq ans de service, à l'orchestre de ce théâtre, il s'est retiré en 1809, avec la pension, et a cessé de vivre peu de temps après. Cet artiste a écrit la musique des *Nymphes de Diane*,

opéra-vaudeville représenté à la Comédie italienne, six quatuors pour deux violons, alto et basse, Paris, Louis, 1775, et une symphonie à grand orchestre, pour le concert des amateurs, Paris, Boyer, 1784.

MOULINGHEM (LOUIS-CHARLES), frère du précédent, né à Harlem, en 1753, apprit aussi à jouer du violon à Amsterdam, et s'établit d'abord à Bruxelles, où il entra dans la musique de la chapelle du prince Charles de Lorraine; mais des motifs de mécontentement lui firent quitter cette place, pour la position de chef d'orchestre de plusieurs troupes d'opéras en province. En 1785 il arriva à Paris, et s'y livra à l'enseignement. Depuis cette époque, on n'a plus de renseignemens sur sa personne. Il a composé pour des théâtres de province, la musique des opéras intitulés : *Les deux Contrats*; *le Mari sylphe*; *le Vieillard amoureux*; *les Russes de l'Amour*; *les Amants rivaux*; *les Talents à la mode*; *le Mariage malheureux*.

MOULINIÉ (ÉTIENNE), né en Languedoc, dans les premières années du dix-septième siècle, s'établit à Paris en 1626, et entra dans la musique du roi. Il a publié cinq livres d'airs de cour avec la tablature de luth. Le cinquième livre a paru chez P. Ballard en 1655, in-4° obl. On connaît aussi sous son nom *Missa pro defunctis quinque vocum*, Paris, P. Ballard, 1658, in-fol. max. Moulinié vivait encore en 1668, car il publia cette année : *Mélange de sujets chrétiens à quatre et cinq parties*.

MOULU (PIERRE), musicien français, élève de Josquin Deprès, vécut au commencement du seizième siècle. Les archives de la chapelle pontificale à Rome contiennent plusieurs messes et motets, en manuscrit, de ce compositeur, entre autres (vol. 39) la messe *Alma Redemptoris mater*. Dans le dixième livre de motets publiés par Attaignant, à Paris, en 1554, in-4° obl., contenant les offices des dimanches de la Passion, des Rameaux. et

de la semaine sainte, on trouve un *In pace*, et un *Ne projicias* à cinq voix, de Moulu.

MOUNT - EDGECUMBE (le comte). *Voyez* EDGECUMBE.

MOURA (PIERRE ALVAREZ DE), compositeur portugais, naquit à Lisbonne vers le milieu du seizième siècle, et fut chanoine à Coïmbre, où il fit imprimer en 1594 un livre de motets à 4, 5, 6 et 7 voix. La Bibliothèque royale de Lisbonne possédait autrefois une collection manuscrite de messes à plusieurs voix de sa composition.

MOURET (JEAN-JOSEPH), compositeur, né à Avignon, en 1682, était fils d'un marchand de soie, qui lui donna une bonne éducation. Dès son enfance, il montra un goût très-vif pour la musique : quelques morceaux qu'il avait composés avant l'âge de vingt ans ayant eu de la vogue dans son pays, on le détermina à se rendre à Paris, où il arriva en 1707. Un extérieur agréable, de l'esprit, de la gaité, ses saillies provençales et une voix assez belle, le firent rechercher par la bonne compagnie, et bientôt il devint surintendant de la musique de la duchesse du Maine. Ce fut alors qu'il composa la musique de plusieurs divertissemens pour les fêtes magnifiques que cette princesse donnait, et qui étaient connues sous le nom des *Nuits de Sceaux*. Parmi ces bagatelles, on distingue particulièrement *Ragoude ou la soirée de village*, qui réussit également à l'Opéra, en 1742. Il y avait déjà donné six opéras et ballets, sous ces titres : *Les fêtes de Thalie*, 1714; *Ariane*, 1717; *Pirithoïs*, 1725; *Les Amours des Dieux*, 1727, repris ensuite en 1737, 1746 et 1757; *Le Triomphe des Sens*, 1752, repris en 1740, et *Les Grâces*, 1755. Outre ces ouvrages, il a composé et publié des *cantates*, des *cantatilles*, trois livres d'airs sérieux et à boire, des *sonates* pour deux flûtes ou violons, des *fanfares*, six recueils de *divertissemens* pour la Comédie italienne, et quelques *divertis-*

semens pour la Comédie française. Tout cela est, à juste titre, complètement oublié aujourd'hui. Le style de ses opéras est comme celui de tous les compositeurs français qui ont précédé Rameau, une imitation servile de la manière de Lully, mais où l'on ne trouve rien de son génie. On aperçoit d'ailleurs dans la musique de Mouret l'absence totale de bonnes études; la disposition des voix, l'instrumentation, tout y est gauche et embarrassé. Toutefois il est juste de dire qu'on trouve dans les divertissemens de ce compositeur des airs où il y a du naturel et de la facilité; plusieurs ont été longtemps populaires, et ont servi de timbres aux couplets de Parnard et de Favart: on cite particulièrement ceux de *Cahin-Caha*, et *Dans ma jeunesse*.

Mouret avait été successivement nommé musicien du roi, directeur du concert spirituel et compositeur de la Comédie italienne; mais privé tout à coup de ces deux dernières places, en 1756, et la mort du duc du Maine lui ayant aussi fait perdre la surintendance de la musique de la duchesse, il ne put résister à ces revers, qui lui enlevaient environ 5000 francs de revenu; sa raison s'aliéna et sa folie se déclara à une représentation où il entendit chanter le chœur de Rameau, *Brisons nos fers*: il ne cessa depuis lors de chanter ce morceau, jusqu'à sa mort, arrivée le 22 décembre 1758, chez les Pères de la charité, à Charenton, où l'on avait été forcé de le transporter.

MOUTON (JEAN), musicien célèbre du seizième siècle, était né en France, suivant Glaréan, qui le vit à Paris en 1521, et s'entretint avec lui au moyen d'un interprète. Ce témoignage est plus certain que celui de Guicciardini, qui fait de Mouton un Belge. Willaert, élève de ce musicien, nous apprend, par Zarlino, qu'il avait eu pour maître Josquin Deprès. Plusieurs auteurs ont fait de Jean Mouton un maître de chapelle de Louis XII et de François 1^{er}, rois de France, et M. Kiesewetter

dit positivement, dans son mémoire sur les musiciens néerlandais, qu'il succéda à son maître Josquin Deprès dans cette position: cependant, outre qu'il n'est nullement certain que celui-ci ait eu l'emploi dont il s'agit à la cour de Louis XII, il est remarquable que Glaréan ne donne à Mouton que la qualification de musicien de François 1^{er} (*symphoneta*), dans son *Dodecachordon* (pages 16 et 296). Il est vrai qu'il ajoute (page 464) qu'il était en grande faveur auprès de ce prince. Or, Glaréan ayant vécu à Paris depuis 1521 jusqu'en 1524, a dû bien connaître la situation de cet artiste. Malheureusement je n'ai pas trouvé parmi les manuscrits de la Bibliothèque royale de Paris les mêmes ressources pour connaître la situation de la chapelle de Louis XII, que pour celles de beaucoup d'autres rois de France; mais je vois par un compte de la chapelle de François 1^{er}, dressé en 1552, par maître Benigne-Sevré, conseiller du roi (n^o 1506 du supplément français des manuscrits de la Bibliothèque royale de Paris), publié par M. Castil-Blaze, dans son livre sur la chapelle des rois de France, que Jean Mouton n'y figure en aucune qualité, ni même comme pensionnaire: d'où l'on peut conclure que ce musicien avait cessé de vivre. Glaréan nous apprend que ce compositeur dédia des messes au pape Léon X, qui lui en témoigna sa satisfaction. Ces messes se trouvent sans doute parmi celles du même auteur que l'on conserve en manuscrit dans les archives de la chapelle pontificale, à Rome. Octave Petrucci de Fossombrone a publié un livre de cinq messes de Mouton, en 1508. Ces messes sont intitulées: 1^o *Sine nomine*, n^o 1; 2^o *Alleluia*; 3^o *Alma Redemptoris*; 4^o *Sine nomine*, n^o 2; 5^o *Regina mater*. Le volume 59 des manuscrits de la chapelle pontificale contient la messe sur la chanson française *Dites-moi toutes vos pensées*. On trouve aussi des messes de Mouton en manuscrit à la bibliothèque royale de Munich (cod. 7 et 57). Le pre-

mier livre des motets de la couronne, publié en 1514 par Octave Petrucci, contient neuf motets à quatre voix du même; le second livre de la même collection, publié en 1519, onze motets; le troisième livre (Fossombrone, 1519), deux motets; le quatrième livre des motets à cinq voix (*Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium Forosempronensem*, 1505), deux motets. Le motet *Gaude Virgo Katarina*, du même, se trouve dans le *Liber septimus XXIII Irinum, quatuor, quinque, vel sex vocum modulos Domini adventus*, Paris, P. Attaignant, 1554, in-4° obl. gothique. Le huitième livre de la même collection contient le motet *Gloriosi principes*, et le onzième (Paris, Attaignant, 1554), celui qui commence par ces mots : *Jeri etsi, etc.* Le motet : *Gaude Virgo Katarina* avait déjà été publié dans la collection intitulée : *XII motetz à quatre et cinq voix composés par les auteurs cy-desoubz escripts. Imprimés à Paris par Pierre Attaignant demourant à la rue de la Harpe, près l'église St-Cosmes*, 1529; desquels la table s'ensuyt, etc. Glaréan a inséré dans son *Dodecachordon* (p. 300) un *Domine salvum fac regem*, à 4 voix, (p. 522) un *Miseremini*, à 4 voix, et (p. 464) *Salve Mater*, à 4 voix. Ce dernier morceau a été mis en partition dans le deuxième volume de l'Histoire de la musique de Hawkins (p. 482-484). Burney a aussi inséré dans son Histoire générale de la musique (t. II, p. 557) le motet à trois ténors et basse *Quam pulchra es*, en partition. Il y a aussi des motets de Mouton dans les *Concentus* de Salblinger, Augsbourg, 1545, in-4°, et Gesner cite, dans sa Bibliothèque universelle, des motets à trois voix du même, mais sans en indiquer la date. Enfin Forkel a publié en partition, dans son Histoire de la musique (t. II, pag. 660 et suiv.), le motet *Confitemini*. On cite aussi le motet *Non nobis Domine*, composé par Mouton, en 1509, à l'occasion de la naissance d'une

filles de Louis XII, et celui qu'il a fait en 1514, pour la mort de la reine Anne de Bretagne. Dans un autre genre, on peut voir le madrigal à six voix, *J'ai dieu d'amour*, composé par Mouton, qui se trouve dans le premier volume de la collection Éler, à la bibliothèque du Conservatoire de Paris.

MOZART (LÉOPOLD), père de l'illustre compositeur de ce nom, était fils d'un relieur de livres; il naquit à Augsbourg le 14 décembre 1719. Après avoir fait ses études, particulièrement un cours de jurisprudence à Salzbourg, il entra chez le comte de Thurn, en qualité de valet de chambre musicien. Une place de violoniste étant devenue vacante dans la chapelle du prince évêque de Salzbourg, il l'obtint en 1745. Peu de temps après il se maria. Ses compositions le firent connaître avantageusement en Allemagne; mais sa réputation s'étendit principalement par la méthode de violon qu'il publia en 1756, et qui fut considérée comme le meilleur ouvrage de ce genre, pendant cinquante ans. En 1762, Mozart obtint la place de second maître de chapelle de la cour de Salzbourg. De sept enfans qu'il eut de son mariage, il ne lui resta que le fils devenu si célèbre, et une fille dont les succès dans l'enfance annonçaient un talent qui ne s'est pas réalisé. L'éducation musicale de ses enfans occupait tout le temps que laissaient à Mozart ses fonctions et ses ouvrages. Peu de temps après sa nomination de second maître de chapelle, il commença de longs voyages avec son fils et sa fille, visita les principales cours de l'Allemagne, la Hollande, l'Angleterre, la France, et passa plusieurs années en Italie. De retour à Salzbourg, riche d'espérances pour l'avenir de son fils, mais ayant dissipé dans de lointains voyages le faible produit du talent de celui-ci, il ne quitta plus la résidence de son prince depuis 1775. Constantement occupé du soin d'améliorer la situation de sa famille, il ne parvint point à son but, car il s'appauvrit de plus en

plus ; mais les pratiques d'une dévotion minutieuse lui fournirent des consolations dans ses chagrins et dans les souffrances de la goutte dont il fut tourmenté pendant ses dernières années. Il mourut à Salzbourg le 28 mai 1787. Léopold Mozart a laissé en manuscrit beaucoup de musique d'église, composée pour la chapelle de Salzbourg, douze oratorios, les opéras *Sémiramis* ; *la Jardinière supposée* (en allemand) ; *Bastien et Bastienne* (idem) ; *la Cantatrice et il Poeta*, intermède italien à deux personnages ; et un divertissement intitulé *Musikalische Schlittenfahrt* (Promenade musicale). Ce dernier ouvrage, arrangé pour le piano, a été gravé à Leipzig, chez Kuhnelt. En 1740, il a publié aussi à Salzbourg six trios pour 2 violons et basse, et en 1759, douze pièces de clavecin, à Augsbourg, sous le titre : *Der Morgen und der Abend* (Le matin et le soir). On connaît aussi sous son nom des pièces d'orgue, trente grandes sérénades pour plusieurs instrumens, des concertos pour divers instrumens à vent, et beaucoup de symphonies pour l'orchestre ; les thèmes de dix-huit de celles-ci se trouvent dans le Catalogue thématique de Breitkopf (Leipsick, 1762, in-8°), et dans les supplémens publiés en 1766 et 1774. Quelques-unes de ces symphonies ont été attribuées au fils de Léopold Mozart. La méthode de violon publiée par ce musicien distingué a pour titre : *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Essai d'une méthode (école) fondamentale de violon), Augsbourg, 1756, 55 feuilles in-4°, avec le portrait de l'auteur et 4 planches représentant les différentes positions de la tenue de l'archet et du violon. Cet ouvrage, composé suivant la doctrine de Tartini, renferme d'excellentes choses, et sera toujours lu avec fruit par les violonistes qui voudront réfléchir sur leur art. La 2^{me} édition, perfectionnée, a paru sous ce titre : *Gründliche Violinschule* (École fondamentale du violon), Augsbourg, Lotter, 1770, in-4° de 268 pages,

4 planches et un tableau. Une troisième édition a été publiée dans la même ville en 1785, in-4° ; elle est absolument semblable à la précédente. Les éditions subséquentes ont paru à Vienne, chez Volcke, en 1791, in-4° ; à Leipsick, chez Kuhnelt, en 1804, par les soins de Neukomm, in-fol. ; à Vienne, chez Cappi ; dans la même ville, chez Wallishauser, avec des additions de Pirlinger, et aussi dans cette ville, chez Haslinger, par les soins de Schiedermayer. Enfin, on en connaît des éditions publiées à Hambourg, chez Bœhme, à Mayence, chez Schott, et à Posen, chez Simon. Valentin Ræser a donné une traduction française du même ouvrage, sous le titre de *Méthode raisonnée de violon, par Léopold Mozart*, Paris, Boyer, 1770, in-folio ; et Woldemar (voyez ce nom) a donné une deuxième édition de cette traduction : elle est intitulée : *Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du violon, par L. Mozart ; nouvelle édition enrichie des chefs-d'œuvre de Pütsch, Corelli, Tartini, Geminiani, Locatelli, etc.*, Paris, Pleyel, 1801, in-fol. Il a été fait aussi une traduction hollandaise de la méthode de Mozart.

MOZART (JEAN-CHRYSOSTOME-WOLFGANG-THÉOPHILE OU AMÉDÉE), illustre compositeur, fils du précédent, naquit à Salzbourg le 27 janvier 1756. Jamais organisation ne fut plus heureuse pour la musique et ne se manifesta par des signes plus certains. Il était à peine âgé de trois ans lorsque son père commença à donner des leçons à sa sœur aînée (Marie-Anne Mozart, née le 29 août 1751) : dès ce moment toute son attention se concentra sur le clavecin. Il y cherchait souvent seul des tierces, et quand il les avait trouvées, il témoignait sa joie par une agitation excessive. Presque en se jouant, il apprit les élémens de la musique et les principes du doigter. A peine arrivé à sa quatrième année, il jouait avec un goût et une expression remarquables de petites pièces qui ne lui coûtaient qu'une demi-heure

d'étude, et déjà il composait des menuets et d'autres petits morceaux que son père écrivait sous sa dictée. Le conseiller de Nissen a publié ces premiers essais dans sa grande monographie de Mozart, d'après les manuscrits originaux, au nombre de vingt-deux. Tous ont été composés dans les années 1760 à 1762, c'est-à-dire depuis l'âge de quatre ans jusqu'à six : on se sent frappé d'étonnement à la vue de ces premières productions d'un génie qui a toujours grandi jusqu'à la mort prématurée de l'artiste. En 1762, Léopold Mozart fit un voyage à Munich avec ses enfans. Ils y excitèrent l'étonnement ; mais l'admiration fut tout entière pour Wolfgang qui, à l'âge de six ans, exécuta un concerto de piano devant l'éclecteur. Dans l'automne de la même année la famille Mozart visita Vienne et y fit la même sensation qu'à Munich. L'empereur s'était approché du clavecin où était le virtuose enfant ; mais celui-ci demanda qu'on appelât Wagenseil, maître de chapelle de la cour impériale. *Monsieur*, lui dit le jeune Mozart, *je joue un de vos concertos ; ayez la bonté de me tourner les feuilles.* Cette assurance en lui-même fut un des traits du caractère de Mozart en toutes les circonstances de sa vie d'artiste.

Son père lui avait acheté, à Vienne, un petit violon qu'il porta à Salzbourg, et dont il ne semblait s'occuper que comme d'un joujou. Un jour Wenzel, musicien de la chapelle du prince, étant venu consulter Léopold Mozart sur un nouveau trio qu'il avait écrit, on voulut en essayer l'effet : Wenzel prit la partie du premier violon, Schachtner, autre musicien de la cour, se chargea du second, et Léopold Mozart jona la basse. Pendant les préparatifs des exécutans, l'enfant vint se placer près de Schachtner avec son petit violon, et prétendit doubler sa partie, malgré les remontrances de son père. Il fallut enfin céder à son désir et l'on commença ; mais à peine eut-on joué quelques mesures, que les trois artistes se re-

gardèrent avec étonnement en voyant un enfant de sept ans, qui n'avait jamais reçu de leçons de violon, jouer sa partie avec exactitude. Émerveillé de ce qu'il entendait, Schachtner cessa de jouer, et le jeune Mozart alla jusqu'au bout des six trios sans hésiter.

Au mois de juillet 1765, Léopold Mozart entreprit un long voyage hors de l'Allemagne avec ses enfans. Munich fut la première ville qu'ils visitèrent. L'enthousiasme que l'enfant prodige y avait excité précédemment se réveilla lorsqu'on l'entendit jouer dans le même concert un concerto de piano, un de violon, et improviser sur des thèmes qu'on lui donnait. Augsburg, Manheim, Mayence, Francfort, Coblenze, Cologne, Aix-la-Chapelle et Bruxelles, accueillirent ensuite les jeunes artistes par de vifs applaudissemens. Arrivée à Paris au mois de novembre, la famille Mozart n'y trouva d'abord d'appui qu'auprès du baron de Grimm, qui a donné d'intéressans détails sur l'enfance de l'illustre compositeur dans sa *Correspondance littéraire*. De nos jours, malgré les prodiges qui depuis vingt ans ont fatigué l'attention publique, un enfant aussi extraordinaire que Mozart s'adresserait simplement au public, et l'admiration générale assurerait à la fois sa fortune et sa renommée ; mais alors il n'en était point ainsi. Le Concert spirituel possédait un privilège exclusif, et ce n'était que par la cour qu'un artiste pouvait réussir. Grâce à la protection de Grimm, qui lui procura celle du baron d'Holbach, du comte de Tessé, du duc de Chartres et de la comtesse de Clermont ; la famille Mozart fut invitée à se rendre à Versailles, et eut l'honneur d'être présentée au roi. Wolfgang joua du clavecin, improvisa et reçut des témoignages unanimes d'admiration. La faveur dont il jouissait près de la famille royale était si décidée, que les princesses, filles du roi et la dauphine l'ayant rencontré dans une galerie du château, lui donnèrent leurs mains à baiser et

l'embrassèrent sur la joue, au grand étonnement de toute la cour. Les duchesses et les marquises ne manquèrent pas d'imiter ces augustes personnages ; mais on était plus prodigues de caresses que de dons avec le virtuose enfant ; car Léopold Mozart écrivait à sa femme : « Si tous les baisers « qu'on prodigue à Wolfgang pouvaient « se transformer en bons louis d'or, nous « n'aurions pas à nous plaindre. Le mal-
« heur est que les aubergistes ni les trai-
« teurs ne veulent être payés en baisers :
« espérons toutefois que tout ira bien, et,
« pour ne rien négliger à cette fin, ayez
« soin de faire dire une messe chaque jour,
« pendant une semaine. » Cet âpre désir du gain qui semble tourmenter le sous-maître de chapelle de la cour de Salzbourg dans sa longue correspondance de dix années de voyages, n'était pas, comme on pourrait le croire, le résultat de calculs faits pour s'enrichir aux dépens d'un enfant précoce ; Léopold Mozart croyait sincèrement qu'il préparait le bonheur et la gloire de son fils en lui faisant parcourir l'Europe, dans le but d'exciter partout la même admiration qu'il éprouvait lui-même pour le talent de celui-ci. L'argent qu'il désirait n'était destiné qu'à fournir aux dépenses de ses longues courses : car lui-même mourut pauvre. Cependant, le fréquent exercice de ce talent aurait pu l'épuiser avant l'âge, si la constitution morale de Mozart eût été moins forte, et s'il n'y eût eu en lui assez d'étoffe de grand homme pour effacer une merveilleuse enfance. Avant de quitter Paris, c'est-à-dire dans l'espace de quelques mois, le jeune virtuose publia deux œuvres de sonates pour le clavecin avec accompagnement de violon ; le premier était dédié à la princesse Victoire, seconde fille du roi ; l'autre, à la comtesse de Tessé. Ces sonates, qu'on trouve dans la collection de ses œuvres, sont charmantes, et auraient fait honneur aux artistes les plus renommés de cette époque ; cependant leur auteur était à peine parvenu à sa huitième année.

Le 10 avril 1764, Léopold Mozart s'embarqua à Calais avec ses enfans pour se rendre à Londres. Wolfgang n'y excita pas moins d'étonnement et d'admiration qu'à Paris. Après avoir joué de l'orgue devant le roi, il donna plusieurs concerts où le public se rendit en foule. La plupart des symphonies exécutées dans ces concerts étaient de sa composition. Il y écrivit aussi six sonates de clavecin, formant son troisième œuvre qu'il dédia à la reine. La sensation profonde que produisit en Angleterre cet enfant extraordinaire a été décrite dans la notice anglaise de Daines Barrington, témoin oculaire de l'engouement général pour un si rare phénomène artistique, et qui rapporte des traits de l'habileté du jeune Mozart, qu'on serait tenté de croire fabuleux.

Vers la fin de juillet 1765, la famille Mozart s'éloigna de Londres, où elle avait passé environ quinze mois. Débarquée à Calais, elle visita les principales villes de l'Artois et de la Flandre française, puis se rendit en Hollande, par Courtrai, Gand et Anvers. Partout Wolfgang joua sur les orgues des églises cathédrales et collégiales. Arrivés à La Haye, lui et sa sœur furent admis à se faire entendre devant la princesse d'Orange, qui les prit sous sa protection. Mais peu de jours après, la jeune fille fut atteinte d'une fièvre maligne, et son frère éprouva bientôt les effets de cette maladie, qui les mit tous deux aux portes du tombeau. Désespéré par la crainte de perdre ces enfans si tendrement aimés, le bon Léopold Mozart écrivait à chaque instant à sa femme pour lui enjoindre de faire dire des messes à l'honneur de tous les saints du calendrier. Enfin ses vœux furent exaucés ; rendus à la santé, ses enfans donnèrent deux concerts à La Haye, et Wolfgang y dédia une œuvre de six nouvelles sonates de piano à la princesse de Nassau Weilbourg. Après quatre mois de séjour en cette ville, la famille se rendit à Amsterdam, où le jeune Mozart composa des symphonies et

d'autres morceaux pour l'installation du Statthouer. Au mois de mai 1766, Léopold se mit en route pour retourner à Salzbourg par Paris, Lyon, la Suisse et Munich.

Rentré dans le calme d'une vie tranquille, après trois années d'absence, Mozart reprit à Salzbourg ses études de composition, sous la direction de son père. Les principaux ouvrages de Handel, qu'il avait rapportés de Londres, et ceux de Ch. Ph. Emmanuel Bach, devinrent ses modèles classiques ; dans l'année 1767 il y ajouta les compositions des anciens maîtres italiens, qui sans doute lui révélèrent le secret de l'art de faire chanter les parties d'une manière facile et naturelle jusque dans les combinaisons les plus compliquées : qualité qui lui assurerait une incontestable supériorité sur les compositeurs allemands de toutes les époques, lors même que son génie eût eu moins d'élévation. Au mois de septembre de la même année, la famille Mozast entreprit un nouveau voyage à Vienne. Wolfgang, alors dans sa douzième année, y joua du clavecin en présence de l'empereur Joseph II, et l'étonna autant par le mérite de ses improvisations que par la perfection de son jeu. Ce prince lui demanda la musique d'un opéra, et le jeune Mozart écrivit celui de *la Finta Semplice*, approuvé par Hasse et Métastase. Ce fut aussi dans le même temps (janvier 1768) qu'il composa pour la maison de campagne du docteur Mesmer, ami de son père, le petit opéra de *Bastien et Bastienne*, traduit en allemand, ainsi qu'une messe à quatre voix et orchestre dont il dirigea l'exécution. A Olmütz, les deux enfans de Léopold furent atteints de la petite vérole : le caractère de cette maladie fut si grave pour Wolfgang, qu'il fut privé de la vue pendant environ neuf jours. Après sa guérison, il retourna à Vienne, où il passa toute l'année 1768, occupé à écrire beaucoup de musique d'église, de piano, et à terminer son opéra. Parmi les morceaux

qu'il écrivit à cette époque, on remarque un concerto de trompette pour un jeune garçon de son âge. De retour à Salzbourg, dans les derniers jours de 1768, il y passa toute l'année suivante et apprit la langue italienne pour se préparer au voyage que projetait son père. Ils partirent seuls, au mois de décembre 1769, et se dirigèrent vers l'Italie par Inspruck. Dans un concert donné chez le comte Künigl, le jeune Mozart osa jouer à première vue un concerto difficile, et eut un succès complet dans cette épreuve téméraire. Vérone, Mantoue, Milan, Florence, Rome, Naples, l'entendirent et l'admirent. Un enthousiasme qu'on ne rencontre que dans les contrées méridionales l'accueillait de toutes parts. Les poètes le chantaient, des médailles étaient frappées en son honneur, les académies lui ouvraient leurs portes, et les maîtres les plus savans des sévères écoles de Bologne et de Rome le considéraient avec étonnement. Il n'avait pas quinze ans, et l'antienne à quatre parties qu'il écrivit pour le concours de l'académie philharmonique était digne des beaux jours de Palestrina ; et le musicien le plus instruit de l'Italie, le digne P. Martini, l'appelait *illustre maître* ; il n'avait pas quinze ans, et deux auditions du *Miserere* d'Allegri lui suffirent pour écrire de mémoire ce morceau célèbre dont il était défendu de donner des copies ; il n'avait pas quinze ans, et le plus grand des compositeurs dramatiques de ce temps, Adolphe Hasse, surnommé par les Italiens *le divin Saxon*, n'hésitait pas à dire, après avoir entendu son *Mitridate* et sa cantate *Ascanio in Alba* : *Cet enfant nous fera tous oublier* ; et la population milanaise tout entière s'éciait transportée : *Evviva il maestrino !*

Mozart était à Milan au mois de février 1770 : il en partit vers le 15 mars, après avoir obtenu un engagement pour composer le premier opéra du carnaval de l'année 1771, et prit la route de Bologne, où sa présence causa la plus vive émotion.

Le 11 avril il arriva à Rome. Dans une lettre de son père, écrite de cette ville, on trouve l'anecdote relative au *Miserere d'Allegri*. A Naples, Jomelli. Majò, la célèbre cantatrice De Amicis, et tout ce qui s'y trouvait d'artistes de mérite l'accueillirent comme un compositeur déjà classé parmi les maîtres. De retour à Milan, vers la fin du mois d'octobre, Mozart y écrivit son *Mitridate*, qui fut représenté le 26 décembre de la même année, avec un succès décidé, et qui obtint vingt-deux représentations consécutives. Quelques jours avant la première répétition, la *prima donna* Bernasconi, peu confiante dans le talent d'un pianiste de quatorze ans pour écrire des airs, demanda au jeune compositeur qu'il lui fit voir celui qu'elle devait chanter; il satisfait sur-le-champ à cette demande. La cantatrice essaya immédiatement le morceau et en fut charmée. Alors Mozart, piqué de la défiance qu'on semblait avoir eue dans sa jeunesse, lui en offrit un autre, puis un troisième, et laissa la Bernasconi confondue à l'aspect d'un talent si rare et d'une imagination si riche, dans un âge si tendre.

Pendant une partie de l'année 1771, Mozart visita Vérone, qui lui avait envoyé un diplôme d'académicien. Venise, Padoue, où il étonna le P. Valotti en improvisant sur le grand orgue du *Saint*, et fit une course jusqu'à Inspruck. Il retourna ensuite à Milan, pour y écrire sa cantate dramatique *Ascanio in Alba*, dans laquelle Manzuoï chantait le rôle principal, et qui fut représentée au mois de décembre. L'installation d'un nouvel archevêque à Salzbourg rappela Léopold Mozart dans cette ville en 1772. Le jeune compositeur fut invité à écrire pour cette circonstance la sérénade dramatique intitulée : *Il sogno di Scipione*; elle fut représentée le 14 mars 1772. Au mois d'octobre suivant, Mozart retourna à Milan où il composa son opéra sérieux *Lucio Silla*, dont les rôles principaux furent chantés par Rauzzini et la

prima donna De Amicis. Le public accueillit avec faveur cet ouvrage comme les précédens. Il fut suivi de *La Finta Giardiniera*, à Munich, en 1774, et de la pastorale en deux parties *Il Re pastore*, composée pour la cour de Salzbourg, et représentée en 1775.

Mozart avait dix-neuf ans; le prodige de l'enfance avait fini, le grand homme commençait; mais quelle enfance que celle qui se terminait à la seizième année après avoir produit un opéra allemand, trois italiens, un oratorio, deux messes solennelles, un *Stabat*, des offertoires, hymnes et motets, une *Passion*; deux cantates avec orchestre, treize symphonies, vingt-quatre sonates pour le piano, gravées ainsi que plusieurs autres morceaux pour le même instrument, des trios de violon, des divertissemens en quatuors pour toutes sortes d'instrumens, des pièces d'harmonie militaire, des marches, des fugues, des solos de violon, de violoncelle et de flûte, des concertos pour divers instrumens! L'étonnement s'accroît encore lorsqu'on se rappelle que l'auteur de tout cela avait employé la moitié de sa vie à voyager et à donner des concerts.

De retour à Salzbourg en 1774, Mozart s'était persuadé que le prince, en récompense de ses brillans succès, lui accorderait la place de maître de chapelle; mais après une vaine attente de trois années, la misère l'obligea d'aller chercher du pain ailleurs, et ce fut à Munich qu'il se rendit d'abord. Présenté à l'électeur, il lui demanda du service, offrant de composer chaque année quatre opéras, et de jouer tous les jours dans les concerts de la cour. Pour tout cela il ne demandait qu'un traitement de 500 florins (environ 1050 fr.); mais le prince répondait à tous ceux qui le pressaient d'accepter les offres du compositeur : *Il est trop tôt; qu'il aille en Italie; qu'il se fasse un nom. Je ne lui refuse rien; mais il est trop tôt.* « Aller « en Italie! disait Mozart; mais j'y ai « passé plusieurs années, et j'y ai donné

« trois opéras. » Il ajoutait : « Que le prince rassemble tous les compositeurs de Munich ; qu'il en fasse venir d'Italie, de France, d'Allemagne, d'Angleterre et d'Espagne : je me mesurerai avec tous. » Ce pauvre grand artiste, méconnu des princes qui seuls pouvaient lui donner une existence, était obligé de se redresser devant ceux qui voulaient l'abaisser. Ce n'était pas l'orgueil, mais le sentiment de sa force et la juste prévision de l'avenir qui lui faisait dire : « Je suis aimé du public de Munich : je le serai bien davantage quand j'aurai agrandi le domaine de la musique ; ce qui ne peut manquer d'arriver. Je brûle du désir d'écrire depuis que j'ai entendu la musique vocale allemande. » Plus pauvre en s'éloignant de la capitale de la Bavière que lorsqu'il y était arrivé, il fut obligé de donner un concert à Augsbourg pour fournir aux frais de son voyage. *Jamais*, écrivait-il à son père, *je n'ai été accablé d'autant d'honneurs qu'ici*. Ces honneurs, et 90 florins de la recette de son concert, furent tout le produit de son séjour à Augsbourg. A Mannheim, l'électeur palatin le traita avec distinction et les musiciens se prosternèrent ; mais il n'y avait point de places vacantes : Cannabich et l'abbé Vogler les occupaient. Le seul fruit du voyage de Mozart fut une montre dont le prince lui fit cadeau. Il prit alors la résolution de se rendre à Paris, espérant y retrouver un peu de la faveur qui l'y avait accueilli quatorze ans auparavant ; mais il y attendit vainement pendant six mois le livret d'un opéra qu'on lui avait promis, et le directeur du concert spirituel ne daigna pas même faire copier une symphonie concertante qu'il avait écrite pour les célèbres artistes Ritter, Raumm et Punto. Ce directeur, qui n'était autre que Legros, acteur de l'Opéra, ne l'employa qu'à raccommoder un *Misereere* de Holzbauer qui ne fut pas même exécuté. Enfin sa mère, qui l'accompagnait dans son voyage, se félicitait après plusieurs mois

qu'il eût trouvé une écolière assez généreuse pour lui payer *trois louis d'or* pour douze leçons. Le découragement qui lui serrait le cœur se laisse entrevoir dans ce passage d'une lettre à son père, écrite de Paris le 1^{er} mai 1778. « S'il y avait ici quelqu'un qui eût des oreilles pour entendre, un cœur pour sentir, et seulement quelque idée de l'art, je me consolerais de toutes mes disgrâces ; mais les hommes avec qui je suis sont des brutes, quant à la musique. » Le grand homme ne comprenait pas que chez un peuple à peine sorti des voies du mauvais goût, et encore incertain sur la révolution récemment opérée par Gluck dans la musique dramatique, les créations de son génie ne pouvaient être goûtées, parce que, trop hardies, elles franchissaient tout à coup des phases de transformations qui, dans l'ordre ordinaire, auraient occupé plus d'un demi-siècle. A peine l'Allemagne, plus avancée, était-elle mûre pour tant de nouveautés.

Un dernier malheur vint frapper Mozart à Paris : il y perdit sa mère. Dès lors le séjour de cette ville lui devint insupportable ; il s'en éloigna rapidement et alla se réunir à son père. Dans ces circonstances, fatigué de ses efforts infructueux pour se faire une position, il se vit contraint d'accepter en 1779 la place d'organiste de la cour, à Salzbourg, et l'année d'après, celle d'organiste de la cathédrale. Voilà donc où était arrivé, à l'âge de vingt-trois ans, le plus étonnant des musiciens modernes, après quinze années de succès inouïs ! Il ne lui était pas même permis de prouver, par de nouveaux ouvrages, que le passé de sa vie n'était que le prélude de l'avenir. Une heureuse circonstance vint le tirer pour un instant de l'abattement où s'épuisaient ses forces. Partisan enthousiaste de la musique de Mozart, le prince électoral de Bavière, Charles-Théodore, le fit appeler à Munich au mois de novembre 1780, et lui confia la composition d'*Idoménée*, opéra sérieux en trois actes. Parti de Salzbourg dans le

mois de novembre 1780, Mozart se mit immédiatement à l'ouvrage, et par un prodige d'activité dans la pensée, il put faire commencer les répétitions des deux premiers actes le 1^{er} décembre suivant. Cependant, cet ouvrage est une transformation complète de l'art : c'est la création originale des formes et des moyens de toute la musique dramatique venue après lui. Le caractère mélodique de l'*Idoménée* ne rappelle ni la musique purement italienne, ni la musique allemande formée sous l'influence de celle-ci par Graun, Hasse et Benda, ni le style français, enfin ni la modification de ce style par Gluck. Mozart tire tout de son propre fonds, et son ouvrage devient le type d'une musique aussi nouvelle dans son expression, dans la disposition de sa phrase, dans la variété de développemens de l'idée principale, que dans la modulation, l'harmonie et l'instrumentation. Rien de ce qui existait auparavant ne pouvait donner l'idée de l'ouverture d'*Idoménée*, de l'air *Padre, germani*, de celui d'*Electre*, au premier acte, de celui d'*Ilia*, accompagné de quatre instrumens obligés, ni des chœurs *Pietà, Numi!* et *Corriamo, fuggiamo*. Dans tout cela naît une époque nouvelle de la musique dramatique, un monde d'inventions; époque qui s'est développée jusqu'à nos jours; monde où tous les musiciens ont pris naissance depuis près de soixante ans. La première représentation de ce bel ouvrage eut lieu le 29 janvier 1781, pour l'anniversaire de la naissance de l'électeur de Bavière. Une œuvre si nouvelle semblait ne devoir pas être comprise à son apparition : cependant elle excita l'enthousiasme de la population de Munich, et surtout des musiciens, qui proclamèrent Mozart le plus grand artiste de son temps.

Flatté des éloges prodigués à l'organiste de sa cour, l'archevêque de Salzbourg, qui était de la famille de Colloredo, s'en fit suivre à Vienne, au mois de mars de la même année, le logea dans son hôtel, mais

le confondit parmi ses domestiques, et même l'obligea à manger avec ses cuisiniers. Une lettre de Mozart, écrite à cette époque, peint avec amertume l'humiliation qu'il éprouvait d'un pareil traitement. La crainte de compromettre son père et de lui faire perdre sa place, seule ressource du vieillard, était le seul motif qui le retenait dans cette situation. Il ne pouvait même se faire entendre dans les concerts où il était souvent invité, sans en avoir obtenu l'autorisation de son maître. Enfin il se plaignit un jour, et n'ayant reçu de l'archevêque que cette réponse : *Cherche ailleurs, si tu ne veux me servir comme je l'entends*, il donna sa démission. Libre désormais, il ne chercha plus de place et vécut de son travail ainsi que des leçons qu'il donnait. Quelques ducats, produit de ces leçons, furent pendant près d'une année sa seule ressource. L'empereur Joseph II, qui n'avait de goût que pour la musique italienne, ne prenait pas garde au grand musicien né dans ses États, et le laissait languir dans la misère; cependant la comtesse de Thun et le prince de Cobenzel finirent par vaincre les répugnances du monarque et l'*Enlèvement du Sérail* fut demandé à son illustre auteur pour le théâtre de la cour. Cet ouvrage, dont toutes les formes étaient nouvelles, excita d'abord dans le monde plus d'étonnement que de plaisir; mais les musiciens le proclamèrent un chef-d'œuvre; Prague, Munich, Dresde, Berlin, Stuttgart, Carlsruhe, confirmèrent l'opinion des artistes; et les courtisans de Vienne, pour éviter le ridicule, finirent par se ranger de l'avis du plus grand nombre. Cependant, l'empereur n'aimait point au fond cette musique, trop forte pour son oreille, et toujours il y eut quelque réticence dans les éloges qu'il accordait à celui que les artistes plaçaient au dessus de tous les musiciens de l'Europe. *Cela est trop beau pour nos oreilles*, disait-il à Mozart, en parlant de l'*Enlèvement du Sérail*; en vérité, j'y trouve trop de notes. — Pré-

cisément autant qu'il en faut, répondit le musicien. Joseph II ne fit donner à Mozart que cinquante ducats pour la composition de cet opéra. Plus tard il lui accorda une pension de 800 florins avec le titre de compositeur de la cour; mais pendant plusieurs années il ne lui demanda rien, à l'exception du petit opéra intitulé : *Le Directeur de spectacle*, qui fut représenté au château de Schönbrunn en 1786. Son obstination à cet égard fit dire un jour par le compositeur à l'intendant qui lui payait ses honoraires : *Monsieur, c'est trop pour ce qu'on me demande, et pas assez pour ce que je pourrais faire*. On a peine à comprendre l'attachement que Mozart montra toujours pour un prince qui appréciait si mal et récompensait si peu son mérite; cependant ce fut cet attachement qui l'empêcha d'accepter les offres séduisantes que lui fit le roi de Prusse Frédéric-Guillaume, lorsqu'il visita Berlin. Ce prince lui ayant demandé ce qu'il pensait de sa chapelle, il répondit avec sa franchise ordinaire : « Sire, votre « chapelle possède beaucoup d'artistes « distingués, et nulle part je n'ai entendu « exécuter si bien des quatuors ; mais ces « messieurs réunis pourraient faire mieux « encore. — Eh bien ! lui dit le roi, restez « avec moi : vous seul pouvez faire ce « changement : je vous offre pour votre traitement annuel 5000 écus (11,250 fr.). « — Quoi ! me faudra-t-il abandonner « mon bon empereur ? » Le roi, touché de cette marque d'attachement désintéressé, ajouta : « Eh bien ! pensez-y, mes offres « subsistent, ne vinssiez-vous ici que dans « un an. » Préoccupé de cette conversation, Mozart retourna à Vienne et consulta ses amis sur une circonstance si importante, qui devait décider de son sort; ils le pressèrent pour qu'il acceptât les offres du roi de

Prusse, et il se décida à demander sa démission à l'empereur. Joseph II vit d'un coup d'œil la tache qu'imprimerait à son règne le départ d'un artiste si renommé, pour passer au service d'une cour étrangère, et, décidé à le retenir, il lui dit de l'air le plus affable : *Eh quoi ! mon cher Mozart, vous voudriez me quitter ?* Interdit à ces paroles, Mozart regarda le prince avec attendrissement et lui dit : *Majesté, je me recommande à votre bonté... je reste à votre service*¹. Aucune amélioration dans le sort du compositeur ne résulta de cet entretien. Lorsqu'il revint chez lui, un de ses amis lui demanda s'il n'avait pas profité de cette circonstance, pour faire porter son traitement à une somme convenable : *Eh ! qui songe à cela ?* répondit Mozart avec colère.

L'Enlèvement du Sérail avait été représenté à Vienne, le 13 juillet 1782. Pendant qu'il écrivait cet ouvrage, Mozart épousa Constance Weber, virtuose sur le piano, dont il eut deux fils. Pour subvenir aux besoins de sa famille, il ne possédait que son revenu fixe de huit cents florins, comme compositeur de la cour : il trouvait le surplus dans le faible produit de ses compositions, et surtout dans les contredanses et les valse qu'il écrivait pour les bals et les redoutes : car c'est à ce travail qu'était souvent condamnée la plume qui se reposait en écrivant *Don Juan*, *les Noces de Figaro*, *Così fan tutte*, et la *Flûte enchantée*. L'été, Mozart voyageait pour donner des concerts : c'est pour ces voyages qu'il a composé la plupart de ses concertos de piano. En 1785 son *Davidde penitente*, oratorio qui renferme des morceaux de la plus grande beauté, particulièrement un trio pour deux soprani et ténor, qu'on peut mettre au rang de ses plus belles

¹ Rochlitz, qui a rapporté cette anecdote dans la Gazette musicale de Leipzig, prétend que Joseph II aimait passionnément la musique de Mozart, et qu'il lui dit : *Fous savez ce que je penso des Italiens, et cependant vous voulez me quitter !* Mais ces paroles sont en contradiction manifeste avec les faits connus. Si l'em-

pereur avait aimé la musique de Mozart, il aurait voulu en entendre, et Rochlitz avoue qu'il ne lui en demanda point. Quant aux Italiens, lui-même les avait appelés à son service; il les comblait de faveurs, et n'aimait que l'opéra bouffe.

productions. L'année suivante ses travaux prirent une activité prodigieuse qui se soutint jusqu'à sa mort. Les six beaux quatuors connus comme son œuvre 10^e parurent en 1785 ; il les dédia à Haydn. Dans son épître dédicatoire, écrite avec une touchante simplicité, il dit au célèbre maître de chapelle du prince Esterhazy, que c'est de lui qu'il a appris à faire des quatuors. C'est à cette époque que le père de Mozart vint visiter son fils à Vienne, et pria Haydn de lui dire avec sincérité ce qu'il pensait du mérite de ce fils, objet des espérances et de l'ambition paternelle : *Sur mon honneur et devant Dieu, répondit le grand homme, je vous déclare que votre fils est le premier des compositeurs de nos jours.*

Après le petit opéra du *Directeur de spectacle*, joué au palais de Schönbrunn en 1786, vint dans la même année la partition prodigieuse des *Noces de Figaro*, qui renferme plus d'idées nouvelles, de créations de tout genre et de véritable musique que ce qu'avaient produit toute l'Allemagne et l'Italie dans le genre dramatique depuis un demi-siècle. Les proportions de la partition des *Noces de Figaro* sont colossales : elle abonde en airs, duos, morceaux d'ensemble de caractères différens, où la richesse des idées, le goût et la nouveauté de l'harmonie, des modulations, et de l'instrumentation, se réunissent pour former l'ensemble le plus parfait. Les deux finales du deuxième et du quatrième acte sont seuls des opéras entiers, plus abondans en beautés de premier ordre qu'aucune autre production dramatique. Rien de ce qu'on connaissait avant les *Noces de Figaro* ne pouvait donner l'idée d'un pareil ouvrage. Le succès de cette admirable production de l'art le plus élevé fut général en Allemagne dès son apparition ; partout il excita l'enthousiasme, et de tous les opéras de Mozart ce fut celui qui fut le mieux compris à son origine. Dans l'année suivante, Bon-

taît établi à Prague, demanda un opéra d'un genre neuf à l'auteur des *Noces de Figaro*, et lui proposa le sujet de *Don Juan*, dont le livret était d'un certain abbé de Ponte. Mozart se mit à l'œuvre, et, chose inouïe, le mois d'octobre 1787 lui suffit pour écrire cette immense partition, création originale de la musique qu'on a appelée depuis lors *romantique*. La première représentation de l'ouvrage fut donnée dans la même année sous le titre de *Il Dissoluto punito*. Trop de beautés étaient accumulées dans cette partition, et ces beautés étaient d'un genre trop nouveau pour qu'elle fût comprise par le public dès son apparition ; quelques musiciens seulement virent que Mozart avait atteint dans cet ouvrage le dernier degré de l'invention et du sublime. Les gens du monde et les critiques en parlèrent diversement ; mais quand le temps eut fait justice de ces jugemens sans valeur, l'Allemagne tout entière s'enthousiasma pour cette immortelle production du génie.

De retour à Vienne, au commencement de 1788, Mozart reprit ses travaux de composition instrumentale et vocale, où il déployait une merveilleuse activité. Ce fut alors qu'il commença à éprouver les premiers symptômes d'une maladie de poitrine, compliquée d'une affection nerveuse qui le jetait souvent dans des accès de sombre mélancolie. Le travail était alors sa seule ressource contre ses tristes pensées, quoiqu'il augmentât son mal. Il écrivait avec une incroyable rapidité, et semblait plutôt improviser que composer ; cependant tous ses ouvrages portent le cachet de la perfection, sous le rapport de l'art d'écrire comme sous celui de l'invention. Ce fut dans cette année que, parmi beaucoup d'autres compositions, il écrivit ses trois dernières grandes symphonies. et sa partition de *Così fan tutte*, charmant ouvrage qui eut à Vienne un brillant succès.

Le mal qui le consumait prenait chaque

jour un caractère plus alarmant. La crainte de la mort ne tarda point à s'emparer de son esprit, et le tourmenta jusqu'à ses derniers momens. Une pensée l'assiégeait incessamment : il ne croyait point avoir assez fait pour sa gloire; elle lui faisait redoubler un travail qui épuisait ses forces. Ses amis essayaient de le distraire, mais en vain : continuant toujours son travail au milieu d'eux, il les écoutait à peine, et ne leur répondait que par monosyllabes. Quelquefois il arrivait à un tel degré d'épuisement, qu'on était obligé de le porter sur un lit de repos. S'il se promenait en voiture, il ne voyait rien, restait absorbé dans de tristes pensées, et marquait tant d'impatience qu'il fallait le ramener chez lui, où il se hâtait de reprendre le travail qui le tuait. C'est dans cet état qu'il entreprit, à la demande de Schikaneder, directeur d'un théâtre de Vienne, la composition de *la Flûte enchantée*, ouvrage d'un genre absolument différent des autres opéras de Mozart, où brille une fraîcheur, une grâce, qu'on ne croirait pas avoir pu se trouver dans l'imagination d'un mourant. Pendant qu'il l'écrivait, il ne voulait interrompre son travail ni le jour ni la nuit. Souvent il tombait dans un épuisement absolu et avait des défaillances qui duraient plusieurs minutes; mais les supplications de sa femme ni celles de ses amis ne purent jamais obtenir qu'il suspendit la composition de cet opéra, qui fut achevé au mois de juillet 1791 et joué le mois suivant, avec un succès dont il n'y avait jamais eu d'exemple à Vienne, car il en fut donné cent vingt représentations de suite. Mozart ne put assister qu'aux dix premières; trop souffrant ensuite pour aller au théâtre, il mettait sa montre sur sa table, et suivait des yeux le mouvement des aiguilles pour savoir le morceau qu'on exécutait. Au milieu de ce triste plaisir, l'idée que tout serait bientôt fini pour lui le saisissait, et il tombait dans un profond accablement.

Dans un de ces tristes momens, il était assis devant sa table, absorbé dans de lugubres méditations, lorsqu'une voiture s'arrêta à sa porte : bientôt après on lui annonça un étranger. Un homme d'un certain âge et de grande apparence, qui n'était connu ni de lui ni de sa femme, entra d'un air imposant : « Je suis envoyé « vers vous, dit-il, de la part d'une per- « sonne de haute distinction... — Com- « ment se nomme cette personne? dit « Mozart en l'interrompant. — Elle « veut rester inconnue. — Que désire- « t-elle de moi? — Quelqu'un, objet « de toutes ses affections, est descendu « dans la tombe; elle ne l'oubliera « jamais, et elle voudrait lui rendre hom- « mage en faisant célébrer un service an- « nuel pour lequel je suis chargé de vous « demander un *Requiem* de votre compo- « sition. » Frappé de cette demande, au moment où lui-même se considérait comme près du tombeau, Mozart consentit sur-le-champ à la demande de l'étranger. Celui-ci ajouta : « On ne « limite pas le temps de votre travail; « pourtant on désire savoir l'époque où « vous pourrez le livrer? — Dans un « mois, dit Mozart. — Quelle somme « fixez-vous pour vos honoraires? — Cent « ducats. — Les voici. » L'étranger posa en effet la somme sur la table et disparut. Absorbé dans de sombres réflexions, Mozart n'écoula pas les observations de sa femme sur cette aventure singulière. Déjà il était préoccupé de la composition du *Requiem* demandé; il se mit immédiatement au travail, et y déploya tant d'activité, qu'il aurait épuisé le reste de ses forces, si un autre objet important ne fût venu le distraire de ce triste sujet d'occupation. L'époque du couronnement de l'empereur Léopold, comme roi de Bohême, était arrivée. L'administration du théâtre de Prague ne songea qu'au dernier moment à faire écrire un nouvel opéra pour cette circonstance : elle eut recours à Mozart dans les premiers jours du mois d'août; en

lui annonçant que les états généraux de la Bohême avaient choisi *La Clémence de Titus*, de Métastase. Flatté de la préférence dont il était l'objet, il accepta les propositions qui lui étaient faites, quoique le terme qu'on lui fixait fût si court, qu'il fut obligé de réduire l'ouvrage en deux actes, de n'écrire que les morceaux principaux, et de faire faire le récitatif par un de ses élèves. Il se rendit à Prague, et dans l'espace de dix-huit jours eut terminé sa partition, dont il livrait les feuilles aux copistes à mesure qu'il les écrivait. Cependant il n'y a pas un morceau faible dans ce charmant ouvrage, qui fut représenté le 5 septembre 1791. Tous les airs, les duos, le finale du premier acte, et le trio du second sont d'une beauté achevée.

Ce nouvel excès de travail, et l'exaltation qu'il lui avait donnée, semblaient devoir anéantir les forces de Mozart; cependant les distractions qu'il trouva à Prague ranimèrent son courage et lui rendirent une partie de son ancienne gaité. Quand il revint à Vienne, sa santé paraissait améliorée; mais ce fut la dernière lueur d'un reste de vie prête à s'éteindre. Il se remit à la composition de son *Requiem*; mais à peine avait-il recommencé son travail, que l'inconnu revint. « Je n'ai pu « tenir ma parole, lui dit Mozart. — Je « le sais; vous avez bien fait de ne pas « vous y asservir; mais quel terme met-
« tez-vous désormais à votre travail? —
« Encore un mois; cet ouvrage m'inté-
« resse plus que jamais, et j'y veux donner
« tous mes soins. — Il suffit; mais ces
« nouveaux efforts méritent un nouveau
« témoignage de reconnaissance. Voici
« cent autres ducats. » M^{me} Mozart fit suivre cet inconnu; mais le domestique chargé de ce soin, le perdit de vue dans la foule, et Mozart finit par se persuader qu'il venait de recevoir un avertissement du ciel, et qu'il travaillait à son hymne de mort. Rien ne put le distraire de cette idée funeste qui acheva d'abattre le reste de ses forces. Enfin, il fut contraint de se

mettre au lit, et expira le 5 décembre 1791, avant d'avoir atteint sa trente-sixième année. Ainsi finit ce grand homme dont l'enfance avait été environnée de prestiges et de caresses, mais qui, parvenu à l'âge d'homme, n'a trouvé de bonheur que dans ses travaux. A l'activité qu'il y mit dans les dernières années de sa vie, il semble avoir eu le pressentiment de sa fin prématurée. On a retrouvé après sa mort le catalogue de ses compositions depuis le 9 février 1784 jusqu'au 15 novembre 1791, écrit de sa main : le détail en paraît presque fabuleux! En 1784, six concertos de piano, le fameux quintette pour piano, hautbois, clarinette, cor et basson, deux sonates de piano, dont la grande en *ut* mineur, des variations, et le quatuor en *si* bémol, pour violon, de l'œuvre 10^e. L'année suivante, les quatuors en *la* et en *ut* du même œuvre, trois concertos de piano, dont celui en *ré* mineur, le quatuor pour piano en *sol* mineur, la grande fantaisie en *ut* mineur, trois airs italiens, le beau quatuor et le trio ajoutés dans l'opéra de *la Villanella*, des chansons allemandes, des cantates de francs-maçons, un *andante* en *si* mineur, pour violon principal et orchestre, la grande sonate en *mi* bémol, pour piano et violon. En 1786, l'opéra intitulé *le Directeur de Spectacle, les Noces de Figaro*, des duos, scènes et airs italiens pour plusieurs opéras, la grande symphonie en *ré*, trois concertos de piano, dont celui en *ut* mineur, un concerto pour cor, le quatuor pour piano en *mi* bémol, deux trios pour piano, violon et violoncelle, le quatuor en *ré* pour violon, le trio pour piano, clarinette et alto, la grande sonate à quatre mains en *fa*, et des variations. En 1787, *Don Juan*, les quintettes de violon en *ut* et en *sol* mineur, plusieurs airs italiens et allemands avec orchestre, des recueils de danses et de valse, des sérénades pour plusieurs instrumens; la sonate à quatre mains en *ut*, et une autre sonate pour piano et violon; l'année suivante, les

grandes symphonies en *ut*, en *mi* bémol et en *sol* mineur, plusieurs morceaux ajoutés à *Don Juan*, trois sonates pour piano, un concerto pour le même instrument, trois trios pour piano, violon et violoncelle, le trio en *mi* bémol pour violon, alto et basse, des rondeaux et morceaux détachés pour piano, plus de quarante danses et valse pour l'orchestre, des chansons allemandes, des canons, et l'instrumentation nouvelle d'*Acis et Galatée*, de Handel. En 1789, deux quatuors pour violon, le beau quintette en *la* pour clarinette, deux violons, alto et basse, plusieurs scènes et airs avec orchestre pour divers opéras, deux sonates de piano, une multitude de danses et de valse, la nouvelle instrumentation du *Messie*, de Handel. En 1790, *Così fan tutte*, deux quatuors de violon, le quintette en *ré*, la nouvelle instrumentation de *la Fête d'Alexandre* et *la Sainte-Cécile*, de Handel, beaucoup de pièces détachées pour divers instrumens. En 1791, deux concertos de piano, deux cantates avec orchestre, le quintette en *mi* bémol, le quintette pour harmonica, des morceaux détachés pour plusieurs opéras, beaucoup de danses, de menuets et de valse; enfin, dans les quatre derniers mois de sa vie, et lorsqu'il descendait dans la tombe, *La Flûte enchantée*, *la Clémence de Titus*, le bel *Ave verum corpus*, un concerto de clarinette pour Stadler, une cantate de francs-maçons, et le célèbre *Requiem*.

Une polémique animée sur l'authenticité de ce dernier ouvrage s'est agitée en 1825, à l'occasion d'un article de Godefroid Weber, inséré dans l'écrit périodique intitulé *Cœcilia*. Déjà des doutes s'étaient élevés sur cette authenticité lorsque Breitkopf et Härtel publièrent, en 1800, la partition de l'ouvrage. Plusieurs personnes en attribuaient la plus grande part à Süßmayer, élève de Mozart, et maître de chapelle à Vienne. Étonnés de pareilles assertions, les éditeurs prièrent Süßmayer de déclarer la vérité. La réponse de cet artiste parut

dans le premier numéro de la Gazette musicale de Leipsick (4^{me} année). Il y disait que la mort avait empêché Mozart de mettre la dernière main à son ouvrage, particulièrement dans l'instrumentation, et que le dernier morceau écrit par lui était le *quid resurget ex favilla*. Süßmayer déclarait qu'il était l'auteur de tout le reste. On ne parla bientôt plus de cette affaire, et l'on s'était accoutumé à considérer Mozart comme l'auteur unique du *Requiem* connu sous son nom, lorsque Godefroid Weber (voyez ce nom) éleva même des doutes sur la portion de l'ouvrage attribuée à Mozart par Süßmayer, et en donna une critique sévère où il fit voir l'analogie des thèmes du premier morceau et du *Kyrie* avec ceux de plusieurs compositions de Handel. Toute l'Allemagne se souleva contre la critique de Weber; les pamphlets, les articles de journaux, les lettres particulières et même anonymes, rien ne lui fut épargné. Il prit alors le parti de faire imprimer à part sa critique ainsi que la polémique qu'elle avait fait naître, et publia le tout sous ce titre : *Ergebnisse der bisherigen Forschungen über die Echtheit des Mozartschen Requiem* (Résultats des recherches faites jusqu'à ce jour sur l'authenticité du Requiem de Mozart), Mayence, Schott, 1826, in-8° de 120 pages. Parmi ceux qui intervinrent dans cette discussion, l'abbé Stadler, maître de chapelle à Vienne, fut celui qui jeta le plus de lumières sur l'objet en question, dans une dissertation qui a pour titre : *Vertheidigung der Echtheit des Mozartschen Requiem. Allen Verehrern Mozarts gewidmet* (Défense de l'authenticité du Requiem de Mozart, dédiée à tous les admirateurs de ce grand homme), Vienne, 1826, in-8° de 50 pages. Weber n'accordait pas même à Mozart la part que lui laissait Süßmayer dans sa lettre : l'abbé Stadler au contraire l'augmente dans sa dissertation. Le premier présumait qu'on avait tiré de feuilles éparses des idées dont on avait fait le

Requiem ; le second parle d'un manuscrit entier de la main de Mozart, qu'il avait sous les yeux ; une partie de ce manuscrit était sa propriété, l'autre appartenait à Joseph Eybler, maître de chapelle de l'église cathédrale de Vienne. Weber ne se tint pas pour battu ; il s'obstina et fit paraître dans la *Cæcilia* de nouvelles observations qui ont été imprimées à part, sous ce titre : *Weitere Ergebnisse der weiteren Forschungen über die Echtheit des Mozart'schen Requiem* (Suite des résultats des recherches continuées sur l'authenticité du Requiem de Mozart), Mayence, 1827, in-8° de 56 pages. L'abbé Stadler répliqua par un supplément à sa dissertation, intitulé : *Nachtrag zur Vertheidigung der Echtheit des Mozart'schen Requiem* (Supplément à la défense de l'authenticité du Requiem de Mozart), Vienne, 1827, in-8° de dix-huit pages. G. L. P. Sievere a essayé d'éclaircir de nouveau cette question et de résumer la polémique soulevée à ce sujet dans un écrit qui a pour titre : *Mozart und Süssmayer ein neues Plagiat, erstern zur last gelegt, und eine neue Vermuthung, die Entstehung des Requiems betreffend* (Mozart et Süssmayer, nouveau plagiat démontré, et conjecture nouvelle concernant l'origine du Requiem de Mozart), Mayence, 1829, in-8° de XL et 77 pages. On croyait que la famille de Mozart mettrait fin à cette discussion dans la collection de documens pour la biographie de Mozart qu'elle a publiée à Leipsick en 1828 ; mais elle a gardé le silence à cet égard. Quoi qu'il en soit, il résulte des renseignemens fournis par l'abbé Stadler que la plus grande partie du *Requiem* appartient réellement au grand artiste dont il porte le nom ; que le travail de Mozart finit avec le verset *Hostias*, et que le reste, y compris la plus grande partie du *Lacrymosa*, appartient à Süssmayer.

En 1858, un opéra posthume, attribué à Mozart, a été publié sous le titre de *Zaïde*, en partition réduite pour le piano.

L'éditeur, M. André, d'Offenbach, est possesseur des manuscrits de Mozart, qu'il a achetés de sa veuve. Des réclamations se sont élevées en Allemagne et en France contre cette publication, considérée comme une fraude commerciale. Il me semble que le caractère respectable et bien connu de M. André devait le mettre à l'abri d'une pareille imputation. Lorsque je visitai la maison de M. André, en 1858, on était occupé dans ses ateliers au tirage de cette partition ; j'en ai examiné quelques pages, et j'y ai reconnu la manière, le style des premiers ouvrages de Mozart, c'est-à-dire de *Mitridate* et de *Lucio Silla*, dont les partitions existent à la bibliothèque du Conservatoire de Paris. Je crois donc que *Zaïde* est de ce temps. Une circonstance de la vie de Mozart rend ma conjecture vraisemblable : une lettre de son père, datée de Milan, le 15 septembre 1771 (*G. N. V. Nissen, Biographie W. A. Mozart's*, p. 255), contient l'engagement qu'il avait contracté avec la direction du théâtre de Venise, pour écrire le deuxième opéra de la saison du carnaval de 1775, et d'être rendu à Venise le 30 novembre 1772 pour faire les répétitions ; mais retenu à Milan par les répétitions de *Lucio Silla*, il ne put exécuter cette deuxième clause de son contrat, et son opéra ne fut pas représenté à Venise. Cet opéra ne serait-il pas celui de *Zaïde* ? Je ne puis trouver de place pour cet ouvrage qu'à cette époque de la vie de Mozart.

Ce grand homme paraît avoir été calomnié dans son caractère et dans les actions de sa vie. On a dit qu'il était dépourvu d'esprit, d'instruction, et qu'il ne comprenait que la musique : ces assertions n'ont point de fondement. Ses lettres prouvent qu'il y avait en lui de la finesse d'observation et qu'il saisissait à merveille le côté ridicule de l'importance des gens du monde. Il écrivait avec naïveté et ne visait point au trait ; mais tout ce qu'il dit est de bon sens. Il savait

bien le latin, l'italien, le français, l'anglais, l'allemand, écrivait dans ces langues et les parlait avec facilité. Il n'était point étranger aux sciences : on cite même son habileté singulière dans le calcul et dans les opérations les plus difficiles de l'arithmétique. C'est lui-même qui réduisit en deux actes *la Clemenza di Tito* de Métastase, et qui en fit disparaître les quiproquos du deuxième acte, peu dignes d'un sujet si grave. Cette circonstance seule démontre qu'il entendait bien la scène et la rapidité de l'action dramatique. Enfin on ne peut citer de lui un seul mot qui justifie la réputation d'homme inepte que quelques écrivains français ont voulu lui faire.

On a dit que toutes ses affections, toutes ses idées, toutes ses émotions étaient concentrées dans la musique, et qu'il ne remarquait pas ce qui était en dehors de cet art : cela n'est pas exact. Il montra toujours le plus tendre attachement pour son père, sa mère, sa sœur, et eut pour la femme qui devint la sienne un amour passionné. Trop nerveux pour n'être pas sensible à tous les genres de beautés, il éprouvait de vives émotions à la vue d'une riante campagne, d'un site pittoresque, et, lorsqu'il était en voyage, il faisait quelquefois arrêter la voiture pour se livrer à la contemplation de ces tableaux : alors il regrettait de ne pouvoir écrire les idées musicales dont il était assailli. Dans sa jeunesse il avait formé des liaisons d'amitié vive et sincère, particulièrement avec le jeune musicien anglais Thomas Linley, et plus tard il conserva une bienveillance naturelle qui se répandait sur tout ce qui l'entourait. Sa générosité allait jusqu'à l'excès et l'entraînait à des libéralités peu proportionnées avec ses ressources. On rapporte à ce sujet l'anecdote suivante : Un vieil accordeur de clavecins était venu mettre quelques cordes à son piano de voyage : « Bon vieillard, lui dit « Mozart, dites-moi ce qui vous est dû : « je pars demain. » Ce pauvre homme,

pour qui Mozart était un Dieu, lui répondit déconcerté, et en balbutiant : « Ma- « jesté impériale!... Monsieur le maître « de chapelle de sa majesté impériale!... « je ne puis... il est vrai que je suis venu « plusieurs fois chez vous... Vous me « donnez un écu. — Un écu? allons « donc! un brave homme tel que vous ne « doit pas se déranger pour si peu. » Il lui mit quelques ducats dans la main. « Ah! majesté impériale! » s'écria Pac- cordeur. — « Adieu, brave homme, adieu. » Et Mozart entra dans une autre chambre, le laissant confondu de sa générosité. Il y a cent traits de ce genre dans sa vie. Cette générosité même lui a été reprochée comme un défaut d'ordre ; car il faut que l'envie gâte tout, même la bienfaisance. Eh! quand il serait vrai qu'un si grand artiste aurait mal compris la vie commune, où serait le mal? Ceux que nous avons sous les yeux sont mieux appris à cet égard ; mais aussi ce ne sont point des Mozart. Le seul reproche sérieux qu'on pourrait faire à cet homme illustre, est d'avoir eu avec certaines femmes de fréquentes relations peu dignes d'un tel artiste.

Ceux qui dirigeaient des attaques de tout genre contre son caractère, pour se venger de sa supériorité, ont dit qu'il ne connaissait que sa musique, et qu'il n'estimait que lui-même. Ce reproche a pu être fait avec bien plus de justesse à d'autres musiciens célèbres, tels que Handel, Gluck et Grétry. Les sommités de l'art seules pouvaient plaire à un homme dont le génie concevait cet art sous le point de vue le plus élevé. Par le soin qu'il a pris de raffiner l'instrumentation de quelques-uns des beaux ouvrages de Handel, il a prouvé l'admiration qu'il avait pour son talent. L'épître dédicatoire de ses quatuors de l'œuvre 10 à Haydn est aussi un témoignage non équivoque de la justice qu'il rendait aux œuvres de ce grand musicien. De son temps les compositions de Bach, restées en manuscrit dans le nord de l'Allemagne et dispersées dans les mains de

ses élèves, étaient peu connues du reste de l'Europe. Lorsque Mozart visita Leipzig en 1789, Doles, directeur de musique à l'école de Saint-Thomas, fit exécuter en son honneur quelques motets à quatre voix de ce créateur de l'harmonie allemande. Dès les premières mesures l'attention de Mozart fut excitée, son œil s'anima, et quand le premier morceau fut fini, il s'écria : *Grâce au ciel, voici du nouveau, et j'apprends ici quelque chose.* Il voulut examiner cette musique qui venait de produire tant d'effet sur lui ; mais on n'en possédait pas les partitions. Pour y suppléer, il fit ranger des chaises autour de lui, y étala les parties séparées, et portant l'œil rapidement de l'une à l'autre, il passa ainsi plusieurs heures dans la contemplation des productions d'un homme de génie. Il parlait avec estime de Gluck, de Jomelli et de Paisiello, mais il ne pouvait souffrir la musique médiocre ; elle irritait ses nerfs, le mettait au supplice et ne lui laissait pas même la patience nécessaire pour dissimuler son ennui : ce qui lui fit beaucoup d'ennemis parmi les auteurs de cette musique si mal accueillie par lui.

Les marchands de musique abusèrent étrangement de l'insouciance de Mozart pour ce qui était de sa fortune. La plupart de ses sonates et de ses morceaux détachés pour le piano ne lui ont rien rapporté. Il les écrivait pour des amis ou pour des personnes du monde qui désiraient avoir quelque chose de sa main. Cela explique pourquoi, parmi ces œuvres, il se trouve des morceaux peu dignes de son talent. Souvent il était obligé de proportionner les difficultés de ces morceaux à la capacité de ceux à qui ils étaient destinés, et il les jetait sur le papier avec beaucoup de rapidité. Les éditeurs savaient ensuite se procurer des copies de ces ouvrages, et les publiaient sans son aveu. Plusieurs ont fait ainsi de grands bénéfices sans avoir rien avancé. Un des amis de Mozart lui dit un jour : « Il vient de paraître

« chez N... une suite de variations sous
« votre nom ; sans doute vous le savez ?
« — Non. — Et pourquoi ne vous y op-
« posez-vous pas ? — Que voulez-vous que
« je fasse ? cela ne vaut pas la peine d'y
« faire attention. Cet homme est un mi-
« sérable ! — Mais il ne s'agit pas de
« l'intérêt : il y va de votre honneur. —
« Bah ! malheur à qui me jugera sur ces
« misères. »

Mozart a été le plus grand pianiste de son temps en Allemagne. Il a été le fondateur de l'école de Vienne, continuée par Beethoven, Wœlfel et Hummel. Son exécution se faisait remarquer par une grande précision, et par un style à la fois élégant et expressif. Lorsque Clementi fit son premier voyage à Vienne, en 1787, il s'établit entre les deux artistes une lutte de talent dans laquelle ni l'un ni l'autre ne fut vaincu, parce que tous deux brillaient par des qualités différentes. Cette rivalité ne dégénéra point en haine, comme il arrive trop souvent en pareille occurrence : Mozart parle de Clementi avec une haute estime et même avec amitié, dans ses lettres à sa sœur. Cet homme prodigieux dans tous les genres, l'était autant dans ses improvisations au piano ou à l'orgue que dans ses compositions. Il y avait tant de profondeur, de richesse d'harmonie et d'éclairs d'imagination dans sa manière de développer un thème donné, qu'il était difficile de se persuader qu'il improvisait et n'exécutait pas un morceau préparé avec soin.

Aucun musicien, de quelle époque que ce soit, n'a possédé comme Mozart le génie universel de l'art. Dans toutes les parties de cet art, il s'est élevé au plus haut degré du talent. Lui seul, entre ses contemporains de l'Allemagne, a compris le but de la musique d'église. Tout n'est pas également bon dans les œuvres de ce genre qu'on a publiés sous son nom, parce qu'il s'y trouve beaucoup de choses de sa première jeunesse ; mais son grand *Kyrie* (en ré), ses messes nos 2, 4 et 5, son *Miséri-*

cordias Domini, à 4 voix, son *Ave verum corpus*, à 4 voix, ses hymnes et ses cantates d'église, sont des œuvres de la plus belle inspiration et d'un véritable caractère religieux. On y remarque d'ailleurs un art d'écrire dont la pureté, sans froideur, est digne des plus beaux temps de l'école italienne, et l'on peut dire que Mozart est le seul compositeur allemand qui ait eu ce mérite. Dans le genre de l'oratorio, on ne connaît que son *Davidde penitente*, qui est plutôt une cantate développée qu'un véritable oratoire. Jamais l'expression mélancolique ne s'est élevée plus haut que dans cet ouvrage. Dans l'opéra, Mozart a certainement créé un art nouveau, ou plutôt, fait une transformation complète de l'art qui l'avait précédé. Absolument original dans les formes de la mélodie, dans l'harmonie, la modulation, l'instrumentation et la variété des coupes, il est devenu le modèle sur qui se sont formulés tous les compositeurs qui l'ont suivi, et son influence se fait encore sentir de nos jours. C'est en lui empruntant des formes et des moyens que Rossini a transformé à son tour la musique italienne. Méhul avouait sans détour les obligations que les compositeurs dramatiques de son temps avaient eues à l'auteur de *Don Juan* pour la réforme de quelques parties de leur art. La révolution du drame lyrique, qui continue aujourd'hui ses développemens, a commencé à l'*Idoménée*. L'opéra de demi-caractère s'est élevé au dernier degré de perfection dans *les Noces de Figaro*; l'opéra romantique et fantastique a été créé tout entier dans *Don Juan* et dans *la Flûte enchantée*.

Mozart n'a été faible dans aucune des parties de la musique instrumentale, et il y a imprimé le même mouvement d'ascension que dans la musique de théâtre. Ses grandes symphonies ont exercé de l'influence, même sur Haydn, son prédécesseur; cette influence se fait remarquer dans les douze symphonies que cet homme

célèbre écrivit à Londres l'année même de la mort de Mozart et dans l'année suivante. Sa manière s'y est agrandie. La symphonie en *sol* mineur de Mozart est la découverte d'un nouveau monde de musique. On ne connaît rien de plus beau, de plus original, de plus complet que les quatuors des œuvres 10 et 18, et les quintettes en *ut* mineur, en *ré*, en *mi* bémol et en *sol* mineur. Les quatuors de piano sont à l'égal de ces compositions; enfin ses concertos de piano ont tout à coup plongé dans l'oubli ce qui existait avant qu'ils parussent. Les petites pièces de tout genre, les morceaux pour instrumens à vent, les contredanses, valse, etc., produits par la plume de Mozart font reconnaître à chaque instant le génie merveilleux qui daignait s'abaisser jusqu'à ces bagatelles. Je le répète, ce caractère d'universalité et de perfection que Mozart a imprimé à tous ses ouvrages; le goût, la propriété de style de chaque genre qu'il a possédé au plus haut degré, en font un homme à part, et doivent le rendre l'objet de l'admiration et du respect des artistes dans tous les temps.

Sa fécondité, d'ailleurs, tient du prodige : j'ai dit quelle immense quantité de compositions de tout genre a été enfantée dans les sept dernières années de sa vie; mais si l'on songe qu'il a employé plus de quinze ans à voyager, à organiser et à donner des concerts, le reste de sa carrière n'est pas moins étonnant. On n'a pas publié tout ce qu'il a produit, non parce que les éditeurs ont eu le bon esprit de choisir les ouvrages qui appartiennent à l'époque où son talent était formé, mais parce qu'on n'a pas retrouvé toutes ses productions. De temps en temps on en découvre encore, mais elles appartiennent en général aux premières époques de sa vie. Une collection complète des œuvres de Mozart, rangée par ordre chronologique, accompagnée de notes qui indiqueraient les circonstances dans lesquelles chaque ouvrage aurait été écrit, et d'analyses

qui feraient remarquer les défauts, les beautés, et ce qui s'y trouve de nouveauté, serait sans doute la meilleure histoire du génie de cet artiste illustre; mais où trouver l'homme capable de diriger une pareille publication, un éditeur pour l'entreprendre et des artistes et amateurs pour l'encourager? Dans le supplément de la grande Biographie de Mozart, publiée par sa famille, on trouve cette indication sommaire de toutes ses productions : 1^o Deux oratorios, dont un à 5 personnages, et *Davidde penitente*, oratorio à 5 voix et orchestre. 2^o 50 compositions pour l'église, renfermant des messes, *requiem*, *Te Deum*, litanies, offertoires, motets, hymnes et cantates d'église. 3^o 4 chœurs à quatre voix et orchestre. 4^o 45 airs, duos et trios italiens, avec ou sans récitatif, et avec orchestre. 5^o 16 canons à 5 et 4 voix. 6^o Quelques solfèges pour des exercices de chant. 7^o 54 chansons allemandes, avec accompagnement de piano. 8^o 53 symphonies pour l'orchestre. On n'en connaît que dix-sept; mais on trouve les thèmes de quelques autres, restées en manuscrit, dans le catalogue thématique de Breitkopf, et j'ai publié dans le 12^{me} volume de la *Revue musicale* les thèmes de plusieurs, qui ont été retrouvés en 1851. 9^o 15 ouvertures à grand orchestre. 10^o 41 divertissemens pour plusieurs instrumens, parmi lesquels on remarque plusieurs suites d'harmonie. 11^o 8 quintettes pour 2 violons, 2 violes et basse. 12^o 26 quatuors pour 2 violons, alto et basse; un quatuor pour hautbois, violon, alto et basse, et un quatuor pour flûte. 13^o 9 trios pour 2 violons et basse, et un trio pour violon, alto et violoncelle; on n'a publié que ce dernier. 14^o 5 concertos pour le violon; on n'en a publié qu'un. 15^o Six concertos pour le cor; on en a publié trois. 16^o Un concerto pour le basson. 17^o Un *idem* pour la trompette. 18^o Un concerto de clarinette. 19^o 25 concertos pour le piano. Ces compositions sont du meilleur temps de

Mozart; vingt et un de ces concertos ont été publiés. 20^o Vingt-trois trios pour piano, violon et violoncelle. 21^o Un quintette pour piano, hautbois, clarinette, cor et basson. 22^o 51 sonates pour piano seul ou avec acc. de violon. 23^o 4 sonates pour piano à quatre mains. 24^o Fantaisie *idem*. 25^o Sonate et fugue pour deux pianos. 26^o Fantaisie pour deux pianos. 27^o Quatre rondos pour piano seul. 28^o Une multitude de thèmes variés pour le piano à 2 et à 4 mains. 29^o Concerto pour trois pianos et orchestre, composé en 1777. 30^o Quintette pour clarinette, 2 violons, alto et violoncelle. 31^o 4 ballets et pantomimes. 32^o Musique pour une comédie latine intitulée *Apollon et Hyacinthe*, composée en 1767, à l'âge de onze ans, pour l'université de Salzbourg. La partition originale forme 162 pages. 33 *Bastien und Bastienne*, opéra allemand, composé en 1768. 34^o *La Finta semplice*, opéra bouffe, composé en 1768 pour l'empereur Joseph II. La partition originale forme 558 pages. 35^o *Mitridate*, opéra sérieux, en 5 actes, composé à Milan en 1770. 36^o *Ascanio in Alba*, cantate dramatique en deux parties, à Milan, en 1771. 37^o *Lucio Silla*, opéra sérieux, à Milan, en 1775. 38^o *Zaïde*, opéra vraisemblablement écrit dans la même année pour Venise. 39^o *La Finta Giardiniera*, opéra bouffe, à Munich, en 1774. 40^o *Il Re pastore*, pastorale en 2 actes, à Salzbourg, en 1775. 41. Chœurs et entr'actes pour le drame intitulé *Thamos*. 42^o *Idomeneo*, *Re di Creta*, opéra sérieux en 5 actes, à Munich, en 1780. 43^o *Die Entführung aus dem Serail* (l'Enlèvement du Sérail), opéra-comique en deux actes, à Vienne, en 1782. 44^o *Der Schauspieldirector* (Le directenr de spectacles), opéra-comique en un acte, à Vienne, 1786. 45^o *Le Nozze di Figaro* (le Mariage de Figaro), opéra bouffe en 4 actes, à Vienne, en 1786. 46^o *Il Dissoluto punito, ossia il Don Giovanni*, drame en 2 actes, à Prague, en 1787.

47° Trio et quatuor pour la *Villanella rapita*, à Vienne, en 1785. 48° *Così fan tutte*, opéra bouffe en 2 actes, à Vienne, 1790. 49° *Die Zauberflöte* (la Flûte enchantée), opéra romantique en 2 actes, à Vienne, en 1791. 50° *La Clemenza di Tito*, opéra sérieux en 2 actes, à Prague, en 1791. 51° 9 cantates de francs-maçons, avec orchestre. 52° Plaisanterie musicale pour 2 violons, alto, 2 cors et basse. 53° Plus de cent danses, menuets et valse pour orchestre. 54° Quintette pour *harmónica*, flûte, hautbois, alto et violoncelle. 55° Marches pour musique militaire.

Indépendamment de ces ouvrages, Mozart a jeté sur le papier une multitude immense d'idées dans des morceaux qu'il n'a point achevés : la plupart de ces fragmens, dont on trouve l'indication détaillée dans le supplément de la grande Biographie de Mozart par le conseiller de Nissen, ont été possédés par l'abbé Stadler. On y remarque les commencemens d'une symphonie concertante pour piano et violon avec orchestre; de cinq concertos pour piano et orchestre; de trois rondos pour piano et orchestre; d'un quintette pour piano, hautbois, clarinette, cor anglais et basson; d'un sextuor pour piano, 2 violons, 2 cors et basse, et de 28 morceaux différens avec ou sans accompagnement, sonates, fugues, rondos, préludes, fantaisies, etc.; de plusieurs symphonies, ouvertures et symphonies concertantes pour l'orchestre; d'un quintette pour violon, alto, clarinette, cor anglais et violoncelle; de douze quintettes pour 2 violons, 2 violas et violoncelle, dont quelques-uns ont depuis 70 jusqu'à 140 mesures terminées, et d'un trio en *sol* majeur pour violon, alto et violoncelle, dont la première reprise du premier morceau est achevée; de deux quintettes pour clarinette, 2 violons, alto et basse; de deux quatuors pour clarinette et 3 cors de basse, et de plusieurs autres morceaux pour instrumens à vent; de sept *Kyrie* pour 4 voix et orchestre, d'un *Gloria* et du psaume *Memento Do-*

mine; d'une grande cantate allemande pour 2 ténors et basse, avec chœur et orchestre; de plusieurs duos, airs et récitatifs; d'un opéra italien et d'un opéra allemand. Plusieurs personnes possèdent aussi des manuscrits originaux de Mozart : les collections les plus considérables en ce genre sont celles de M. André, à Offenbach, où se trouvent beaucoup de choses inédites, et de M. Stampf, facteur de harpes, à Londres : celle-ci renferme les partitions des quatuors, œuvres 10 et 18, des quintettes de violon, et de la grande fantaisie pour piano, en *ut* mineur. La première a été achetée de la veuve de Mozart 6000 florins; la seconde, 500 livres sterling.

Les ouvrages publiés et dont on a fait des éditions dans toutes les grandes villes de l'Europe sont : 1. MUSIQUE D'ÉGLISE. 1° *Messe* à quatre voix et orchestre, n° 1 (en *ut*), Leipsick, Breitkopf et Härtel. 2° *Idem*, n° 2 (en *ut*), *ibid.* 3° *Idem*, n° 3 (en *fa*), Leipsick, Peters. 4° *Idem*, n° 4 (en la mineur), Paris, Porro. 5° *Idem*, n° 5 (en *si* bémol), Leipsick, Peters. 6° *Idem*, n° 6 (en *ré*), Augsbourg, Lotter. 7° *Idem*, n° 7 (en *sol*), Bonn, Simrock. 8° *Kyrie* (en *ré* mineur), à 4 voix, orchestre et orgue, Offenbach, André. 9° *Te Deum* à 4 voix, orchestre et orgue, Vienne, Haslinger. 10° *Ave verum corpus*, à 4 voix, 2 violons, alto, basse et orgue, Vienne, Diabelli; et Paris, Beaucé. 11° *Misericordias Domini cantabo*, à 4 voix et orchestre, Leipsick, Peters; Bonn, Simrock. 12° *Alma Dei creatoris*, offertoire à 4 voix, 2 violons, basse et orgue, Vienne, Diabelli. 13° *Sancti et Justi*, offertoire à 4 voix, 2 violons, basse et orgue, *ibid.* 14° *Amavit eum Dominus*, *idem*, *ibid.* 15° 6 psaumes à 4 voix et petit orchestre, liv. 1, 2, 3, Vienne, Artaria. 16° *Sancta Maria* à 4 voix, 2 violons, viole, basse et orgue, Offenbach, André. 17° *De Profundis* à 4 voix et orgue, Berlin, Trautwein; Paris, Beaucé. 18° *Quis te comprehendat*, motet à 4 voix, violon obligé,

orchestre et orgue, Vienne, Artaria. 19° *Missa pro defunctis* (requiem), à 4 voix et orchestre, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; Berlin, Trautwein; Vienne, Diabelli; Paris, Troupenas. Une nouvelle édition a été publiée à Offenbach, chez M. André, d'après le manuscrit de l'abbé Stadler et de Eybler. L'éditeur y a indiqué par les lettres M, S, le travail de Mozart et celui de Süßmayer. 20° *Regina Cœli lætare*, à 4 voix et orchestre, Vienne, Diabelli. 21° *Requiem brevis*, petite messe de morts à 4 voix et orgue, Bonn, Simrock. 22° Hymnes sur des textes allemands : n° 1, *Preis dir, Gottheit*, à 4 voix et orchestre, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; n° 2, *Ob fürchterlich tobend* (Ne pulvis), idem, ibid.; n° 3, *Gottheit, dir sey Preis*, idem, ibid. 25° Cantates d'église à 4 voix et orchestre : n° 1, *Heiliger Gott*, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; n° 2, *Allerbarmer, höre*, ibid.; n° 3, *Herr, Herr, vor deinem Throne*, ibid.; n° 4, *Ewiger, erbarme dich*, ibid.; n° 5, *Mächtigster, Heiligster*, ibid.; n° 6, *Hoch vom Heiligthume*, ibid.; n° 7, *Herr, auf den wir schauen*, ibid. 24° *Davidde penitente*, oratorio à 5 voix, chœur et orchestre, Leipsick, Peters; Paris, Beaucé. II. OPÉRAS. 25° *La Clemenza di Tito*, opéra sérieux, partition, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; idem en italien et en français, partition, Paris, Frey. 26° *Così fan tutte*, opéra bouffe, partition, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 27° *Don Giovanni* (Don Juan), drame lyrique, partition, ibid. 28° *Die Entführung aus dem Serail* (l'Enlèvement du Sérail), opéra-comique, partition, Bonn, Simrock. 29° *Le Nozze di Figaro* (le Mariage de Figaro), opéra bouffe en 4 actes, partition, Paris, Frey; Bonn, Simrock. 30° *Die Zauberflöte* (la Flûte enchantée), opéra romantique, partition, Bonn, Simrock; Paris, Carli. Le même ouvrage traduit et arrangé sous le titre : *Les Mystères d'Isis*, partition, Paris, Sieber. 31° *Idomeneo*, opéra sérieux,

partition, Bonn, Simrock. 32° *Der Schauspielerdirector* (le Directeur de spectacles), opéra-comique, partition réduite pour le piano, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; Bonn, Simrock; Paris, Schlesinger. 33° *Zaide*, opéra sérieux, partition réduite pour le piano, Offenbach, André. Un grand nombre d'éditions de tous les ouvrages précédents ont été publiées dans les principales villes de l'Europe, et dans toutes les langues, en partitions réduites pour le piano. III. MUSIQUE DE CHAMBRE POUR LE CHANT. 34° 6 canons à 3 et 4 voix, Bonn, Simrock. 35° *Idem*, ibid. 36° *Das Lob der Freundschaft* (Éloge de l'amitié), cantate pour 2 ténors et basse, avec chœur et accompagnement de piano, Bonn, Simrock; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 37° Chant maçonnique pour deux voix d'hommes et chœur, avec accompagnement de piano, Leipsick, Peters. 38° Chant d'adieu (*Abend ists*), à voix seule et piano. Chez tous les éditeurs de l'Allemagne. 39° Grande scène et air détaché pour soprano, en italien, Offenbach, André. 40° Airs détachés, 4 recueils, Vienne, Artaria. 41° *Lieder* à voix seule, avec accompagnement de piano, 5 recueils, Bonn, Simrock. 42° Récitatif et rondo pour soprano (*Don temer, amato bene*), Leipsick, Breitkopf et Hærtel. IV. SYMPHONIES ET CONCERTOS. 43° Symphonie à 10 parties, op. 7 (en ré), Bonn, Simrock. 44° *Idem* à grand orchestre, op. 22, Offenbach, André. 45° *Idem*, op. 25 (en ré), ibid. 46° *Idem*, op. 34 (en ut), ibid. 47° *Idem*, op. 38 (en ut), ibid. 48° *Idem*, op. 45 (en sol mineur), ibid. 49° *Idem*, op. 57 (en ut), ibid. 50° *Idem*, op. 58 (en ré), ibid. 51° *Idem*, op. 46 (en sol), Hambourg, Böhme. 52° *Idem*, op. 87 (en ré), Offenbach, André. 53° *Idem*, op. 88 (en ré), ibid. 54° *Idem*, op. 89 (en si bémol), ibid. 55° *Idem* pour 2 violons, alto, basse, 2 hautbois et 2 cors (en la), œuvre posthume, Leipsick, Peters. Sieber a publié à Paris dix symphonies choisies de Mozart.

Il y en a aussi une édition de Hambourg, et une autre de Brunswick. Les quatre grandes symphonies en *ut*, en *ré*, en *sol* mineur et en *mi* bémol, ont été publiées séparément en partition à Paris, Bonn et Mayence. Breitkopf et Härtel en font paraître une édition complète. 56° Ouverture de *la Villanella rapita* (composée pour la représentation de cette pièce à Vienne), à grand orchestre, Leipsick, Peters. 57° Symphonie concertante pour violon et alto, Offenbach, André. 58° Symphonie concertante (en *mi* bémol) pour violon, hautbois, clarinette, cor, basson, violoncelle, alto et contrebasse, Augsburg, Gombart. 59° Concerto pour violon principal (en *mi* bémol), op. 76, Offenbach, André. 60° *Idem* facile (en *ré*), op. 98, *ibid.* 61° Rondeau *idem* (en *ut*), op. 85, *ibid.* 62° Adagio et rondo *idem* (en *si* bémol), op. 90, *ibid.* 63° Sextuor pour 2 violons, alto, basse et 2 cors (en *ré*), op. 61, Offenbach, André. On en a gravé deux autres à Paris, chez Pleyel, et à Augsburg, chez Gombart, sous le nom de Mozart; mais c'est une supercherie commerciale; ces morceaux ne sont pas de lui. 64° Sérénade pour 2 clarinettes, 2 cors et basson, op. 27, Offenbach, André. 65° Cinq divertissemens pour 2 hautbois, 2 cors et 2 bassons, op. 91, *ibid.* 66° Sérénades pour 2 clarinettes, 2 hautbois, 2 cors et 2 bassons, nos 1 et 2, *ibid.* 67° Grande sérénade pour neuf instrumens à vent, œuvre posthume, Bonn. Simrock. 68° Concerto pour clarinette (en *la*), op. 107, Offenbach, André. 69° Concerto pour basson (en *si* bémol), op. 96, *ibid.* 70° 1^{er} concerto pour cor (en *mi* bémol), op. 92, *ibid.* 71° 2^{me} *idem* (en *mi* bémol), op. 105, *ibid.* 72° 3^{me} *idem* (en *mi* bémol), op. 106, *ibid.* V. QUINTETTES, QUATUORS ET TRIOS. 73° Quintettes pour 2 violons, 2 altos et violoncelle : n° 1 (en *ut*); n° 2 (en *ré*); n° 3 (en *ut* mineur); n° 4 (en *si* bémol); n° 5 (en *sol* mineur); n° 6 (en *fa*). Vienne, Artaria, Mollo; Leipsick, Peters;

Offenbach, André; Paris, Pleyel, Sieber, Janet. Tous les autres quintettes de violon publiés sous le nom de Mozart sont arrangés d'après d'autres compositions. 74° Quintette pour clarinette; 2 violons, alto et basse (en *la*), op. 108, Offenbach, André; Paris, Sieber. Ce quintette a été arrangé pour 2 violons, 2 violes et basse. 75° Trois quatuors pour 2 violons, alto et basse (en *ut*, en *mi* bémol, en *ré* mineur), op. 1. Vienne, Artaria (édition originale¹). 76° Six *idem* (en *sol*, en *ré* mineur, en *si* bémol, en *mi* bémol, en *la*, en *ut*), op. 10. *Ibid.* 77° Trois *idem* (en *ré*, en *si* bémol, en *fa*), op. 18, *ibid.* 78° Un *idem* posthume (en *ré*). Offenbach, André. 79° Fugue *idem* en *ut* mineur. Vienne, Artaria. 80° Quatuor pour flûte, violon, alto et basse (original), œuvre posthume, Vienne, Artaria. 81° Quatuor pour hautbois, violon, alto et basse (original), op. 101, Offenbach, André. 82° Grand trio pour violon, alto et violoncelle (en *mi* bémol), op. 19, Vienne, Artaria. Ces quintettes, quatuors et trios dont on a fait une multitude d'éditions sont les seules compositions originales de Mozart qui aient été gravées, mais on en a publié beaucoup d'autres qui sont ou tirées de ses autres œuvres, ou absolument supposées. On a placé aussi aux titres des quintettes et quatuors des numéros différens sur la plupart des éditions; ces numéros sont de fantaisie. Des collections complètes des quintettes, quatuors et trios de Mozart ont été publiées à Vienne, chez Artaria; à Leipsick, chez Breitkopf et Härtel, et chez Peters; à Paris, chez Pleyel, Sieber et Schlesinger. Janet en a fait paraître une collection choisie. Ces mêmes compositions ont été aussi publiées en partitions in-8°, à Offenbach chez André, et à Paris chez Pleyel. 83° Deux duos pour violon et alto (en *sol* et en *si* bémol), op. 25. Vienne, Artaria. On a publié

¹ L'authenticité de ces quatuors a été contestée; je crois pourtant qu'ils ont été composés par Mozart, mais qu'ils sont l'ouvrage de sa jeunesse.

beaucoup de morceaux de ce genre, sous le nom de Mozart; mais ceux-là seuls sont originaux. Il les composa pour Michel Haydu, qui avait un engagement pour en fournir douze, et qui, étant devenu malade, n'avait pas pu achever son ouvrage. VI. MUSIQUE DE PIANO. 84^e Concertos pour piano et orchestre : n^o 1 (en *ut*); n^o 2 (en *la*); n^o 3 (en *fa*); n^o 4 (en *si* bémol); n^o 5 (en *ut*); n^o 6 (en *mi* bémol); n^o 7 (en *ut* mineur); n^o 8 (en *ré* mineur); n^o 9 (en *sol*); n^o 10 (en *la*); n^o 11 (en *si* bémol); n^o 12 (en *fa*); n^o 13 (en *ré*); n^o 14 (en *mi* bémol); n^o 15 (en *si* bémol); n^o 16 (en *ut*); n^o 17 (en *mi* bémol); n^o 18 (en *si* bémol); n^o 19 (en *mi* bémol); n^o 20 (en *ré*), Leipsick, Breitkopf et Härtel; n^o 21 (facile), Offenbach, André. 85^e La collection complète des œuvres de Mozart pour le piano se compose, indépendamment des concertos, des morceaux dont le détail suit : *Quintette* pour piano, hautbois, clarinette, cor et basson. *Quatuors* pour piano, violon, alto et violoncelle, n^o 1 (en *sol* mineur); n^o 2 (en *mi* bémol); n^o 3 (en *mi* bémol). *Trios* pour piano, violon et violoncelle, n^o 1 (en *si* bémol); n^o 2 (en *ut*); n^o 3 (en *sol*); n^o 4 (en *mi* bémol); n^o 5 (en *ut*); n^o 6 (en *mi*); n^o 7 (en *si* bémol). *Duos* ou sonates pour piano et violon, n^o 1 (en *ut*); n^o 2 (en *fa*); n^o 3 (en *ré*); n^o 4 (en *fa*); n^o 5 (en *ut*); n^o 6 (en *si* bémol); n^o 7 (en *ré*); n^o 8 (en *si* bémol); n^o 9 (en *sol*); n^o 10 (en *mi* bémol); n^o 11 (en *si* bémol); n^o 12 (en *fa*); n^o 13 (en *ut*); n^o 14 (en *la*); n^o 15 (en *fa*); n^o 16 (en *si* bémol); n^o 17 (en *mi* bémol); n^o 18 (en *ut* mineur); n^o 19 (en *mi* mineur); n^o 20 (en *la*); n^o 21 (en *fa*); n^o 22 (en *ut*), n^o 23 (en *la*); n^o 24 (en *ut*); n^o 25 (en *ré*); n^o 26 (en *mi* mineur); n^o 27 (en *mi* bémol); n^o 28 (en *sol*); n^o 29 (en *fa*); n^o 30 (en *ut*); n^o 31 (en *fa*); n^o 32 (en *si* b.); n^o 33 (en *sol*); n^o 34 (en *mi* b.); n^o 35 (en *la*). *Duos* pour piano à 4 mains, n^o 1 (en *ré*); n^o 2 (en *ut*), n^o 3 (en *fa* m.); n^o 4 (en *fa*); n^o 5 (fantaisie, variation et fugue en *si* bémol); n^o 6 (duo pour deux pianos, en *ré*); n^o 7 (fugue en *ut* mineur

idem). *Sonates* pour piano seul, n^o 1 (en *ut*); n^o 2 (en *sol*); n^o 3 (en *mi* bémol); n^o 4 (en *si* bémol); n^o 5 (en *ré*); n^o 6 (en *fa*); n^o 7 (en *ré*); n^o 8 (en *ut*); n^o 9 (en *la*); n^o 10 (en *fa*); n^o 11 (en *si* bémol); n^o 12 (en *ré*); n^o 13 (en *la* mineur); n^o 14 (en *ré*); n^o 15 (en *fa*); n^o 16 (en *fa*); n^o 17 (en *ut* mineur). *Fantaisies* pour piano seul, nos 1, 2, 5. *Thèmes variés* *idem*, nos 1 à 20. Breitkopf et Härtel, à Leipsick; Haslinger, à Vienne; André à Offenbach; Pleyel et Carli à Paris, ont publié des collections complètes des œuvres de Mozart pour le piano, et la plupart des éditeurs des grandes villes de l'Europe en ont donné les œuvres séparées.

Il existe environ vingt-cinq notices biographiques de Mozart, plus ou moins développées, indépendamment de celles qui ont été publiées dans les dictionnaires historiques dans toutes les langues : la plupart se copient et reproduisent des erreurs. Elles sont devenues à peu près inutiles depuis que la grande monographie préparée par le conseiller danois de Nissen qui avait épousé la veuve de l'illustre compositeur, et qui possédait beaucoup de documents originaux, a été publiée. Cet ouvrage a pour titre : *Biographie W. A. Mozart's, von Georg Nikolaus von Nissen*. Leipsick, 1828. 1 vol. in-8^o de 702 pages avec des planches et des portraits de Mozart et de sa famille. Dans la même année il a été publié un supplément à cet ouvrage, intitulé : *Anhang zu Wolfgang Amadeus Mozart's Biographie*. Leipsick, in-8^o de 219 pages. Ce supplément contient divers catalogues des œuvres de Mozart et l'appréciation de ses compositions, de son talent et de son caractère. Dans la première partie on trouve beaucoup de lettres de Léopold Mozart et de son fils, ainsi que d'autres pièces authentiques qui jettent du jour sur diverses circonstances de la vie de l'artiste célèbre. Néanmoins pour compléter tous les renseignements dont on a besoin à cet égard, il faut joindre à cet ouvrage la notice biographique de

Niemtschek (*Mozart's Leben*, Prague 1798 in-4°), qui a été faite sur de bons matériaux, et les brochures intitulées *Mozart's Geist* (Esprit de Mozart), Erfurt, 1805, in-8°, et les *Anecdotes sur Mozart*, traduites de Rœchlitz, par Cramer, et publiées à Paris en 1801, in-8°.

On connaît environ trente portraits de Mozart, gravés ou lithographiés en Allemagne, en France et en Angleterre; le plus beau est celui qui a été publié à Vienne, chez Artaria, petit in-folio.

MOZART (WOLFGANG-AMÉDÉE), second fils de l'illustre compositeur *, est né à Vienne, le 26 juillet 1791. Quatre mois et quelques jours après sa naissance, il perdit son père. Dès ses premières années il montra d'heureuses dispositions pour la musique, et sa mère le plaça sous la direction de Neukomm pour étudier cet art. André Streicher lui enseigna le piano, et Albrechtsberger lui donna des leçons de contrepoint. Il reçut aussi des conseils de Haydn qui avait pour lui une affection paternelle. Il était âgé de quatorze ans lorsqu'en 1805 il parut pour la première fois en public, dans un concert donné à son bénéfice où il exécuta avec un talent déjà remarquable le grand concerto en *ut* de son père. Accueilli par les acclamations de l'assemblée lorsqu'il parut conduit par sa mère, il fut salué à plusieurs reprises par des applaudissemens unanimes pendant l'exécution de son morceau. On entendit aussi avec plaisir dans le même concert une cantate qu'il avait composée en l'honneur de Haydn. Tout semblait lui présager un brillant avenir comme artiste; mais la position peu fortunée de madame Mozart lui fit accepter pour son fils, en 1808, une place de maître de musique chez le comte Baworowski, qui l'emmena dans ses terres en Gallicie. Cinq ans après, le jeune Mozart alla se fixer à Lemberg, capi-

itale du royaume, et s'y livra à l'enseignement du piano. Il vécut ignoré pendant près de huit ans, puis il fit depuis 1820 jusqu'en 1822 un voyage dans une grande partie de l'Allemagne, donnant des concerts dans les villes principales qu'il visitait. Il y brilla par l'expression de son jeu sur le piano, et fit applaudir des compositions d'un mérite réel. Après avoir été embrasser sa mère à Copenhague, et son frère à Milan, Mozart retourna à Lemberg au commencement de 1825. Il y a peu de mois qu'il était à Vienne où il a reçu un accueil flatteur des artistes et du public. On a publié de sa composition : 1^o Six trios pour flûte et deux cors, op. 11. Vienne, Haslinger. 2^o 1^{er} concerto pour piano et orchestre, op. 14. Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 3^o 2^{mo} *idem*, op. 25. Leipsick, Peters. 4^o Quatuor pour piano, violon, alto et basse (en *sol* mineur), op. 1. Vienne, Haslinger. 5^o Sonate pour piano et violon, op. 15. Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 6^o Grande sonate pour piano, violon et violoncelle, op. 19. Leipsick, Peters; Paris, Richault. 7^o Sonate pour piano seul, op. 10. Offenbach, André. 8^o Rondo pour piano seul. Vienne, Haslinger. 9^o Environ dix thèmes variés pour piano, publiés à Vienne et à Leipsick. 10^o Polonaises mélancoliques pour piano seul, op. 17, 22 et 26. Leipsick et Lemberg. 11^o Quatre recueils de chansons allemandes avec acc. de piano. Leipsick, Hambourg et Vienne.

MOZIN (BENOIT-FRANÇOIS), pianiste et compositeur, naquit à Paris en 1766 et entra jeune à l'école royale de chant et de déclamation fondée depuis peu de temps par le baron de Breteuil et placée sous la direction de Gossec. Son éducation terminée, il sortit de cette école en 1787, et devint professeur de piano à Paris. A la formation du Conservatoire, en 1795, il

* L'aîné (Charles Mozart), était né à Vienne en 1784. Tout ce qu'on sait de sa personne, c'est qu'il était en 1817 fonctionnaire public du gouvernement autrichien, à Milan. Il cultivait alors la musique comme amateur,

et se faisait remarquer par un talent distingué sur le piano. Il paraît avoir embrassé depuis ce temps-là la profession d'artiste, car il était attaché en 1824 à la maison Casella en qualité de maître de musique.

y fut appelé en qualité de professeur de piano; mais la réforme qui fut opérée en 1802 lui fit perdre cet emploi, et dès lors il rentra dans l'enseignement particulier. M. Mozin vivait encore à Paris en 1856; je n'ai plus eu de renseignements sur lui depuis cette époque. On a gravé de sa composition : 1^o 1^{er} concerto pour piano et orchestre. Paris, Lemoine aîné. 2^o 2^{me} *idem*, Paris, Nadermann. 3^o Trios pour piano, violon et violoncelle, op. 7. Paris, Oumont. 4^o Trio pour harpe piano et cor, op. 9. Paris, Janet. 5^o Deux sonates pour piano et violon, op. 4. Paris, Janet. 6^o 2 *idem*, op. 5. *ibid.* 7^o *idem*, op. 11, 12, 15. Paris, Janet, Nadermann. 8^o *La Délivrance du Paladin*, duo pour piano et cor, op. 24. Paris, Dufaut et Dubois. 9^o Sonates pour piano seul, op. 7, 21, 22, 25. Paris, Janet, Érard, Richault. 10^o Fantaisies pour piano seul, op. 15, 16. Paris, Janet. 11^o Pots-pourris, n^{os} 1 à 9. Paris, Nadermann. 12^o Airs variés, *ibid.* Janet. 15^o Recueils de valse et de danses, *ibid.*

MUCHLER (JEAN-GEORGE), né à Drecho, dans la Poméranie suédoise, le 25 septembre 1724, fut d'abord professeur à Stargard, et vécut ensuite à Berlin depuis 1775 jusqu'à sa mort, arrivée le 9 août 1819. Il a donné une traduction allemande des Traités de Harris sur l'art en général, la peinture, la musique et la poésie, etc. (*Voy. HARRIS*), sous ce titre : *Harris Drey Abhandlungen über die Kunst, Musik, Malerei und Poesie*, etc. Dantzick, 1756, in-8^o. Il y a une autre traduction allemande de cet ouvrage, par J. C. F. Schultz (*V. ce nom*).

MUCK (ALOÏS), chanteur du théâtre de la cour, à Munich, naquit en 1761 à Neumark, où son père était directeur du collège. Après avoir fait ses premières études de chant comme enfant de chœur à l'église Saint-Emeran de Ratisbonne, et terminé ses études littéraires et son cours de philosophie au collège Saint-Paul, de cette ville, il se voua à la carrière du théâtre

à l'âge de vingt ans. Appelé à l'Opéra de Munich en 1789, il y débuta avec succès, et obtint en 1791 sa nomination de chanteur de la cour. Il possédait une belle voix de basse, et brillait comme acteur dans l'opéra et la comédie. Il s'est retiré de la scène en 1815.

MUCK (FRÉDÉRIC-JEAN-ALBERT), né à Nuremberg en 1768, occupa plusieurs emplois ecclésiastiques, et fut en dernier lieu doyen et inspecteur des écoles du district à Rothenbourg. Il a fait imprimer : 1^o *Musikalische Wandfibel zum Gesang unterrichtet in Volksschulen* (Abécédaire musical en tableaux pour l'instruction du chant dans les écoles populaires). En société avec Stephani, Erlang, J. J. Palm, 1815, in-8^o de 98 pages, avec un supplément de 40 pages, et 14 tableaux in-fol. 2^o *Lieder für die Jugend mit leichten Melodien für 2 Sopranstimmen* (Chants pour la jeunesse, avec des mélodies faciles à 2 voix de soprano), *ibid.* 1816-19, 2 livraisons in-fol. 3^o *Biographisches-Notizen über de Componisten der Choralmelodien im baierisch neuen Choralbuche* (Notices biographiques sur les compositeurs du nouveau livre choral de la Bavière). Erlang, Palm, 1824, grand in-8^o.

MUFFAT (GEORGE), compositeur allemand, étudia dans sa jeunesse la musique à Paris, au temps de Lulli. Il se rendit ensuite à Strasbourg où il obtint la place d'organiste de la cathédrale; mais bientôt chassé par la guerre, il alla à Vienne, puis à Rome où il resta jusqu'en 1690. De retour en Allemagne, il y fut nommé organiste et valet de chambre de l'archevêque de Salzbourg. En 1695, l'évêque de Passau le nomma son maître de chapelle et gouverneur des pages. On a sous le nom de ce musicien : 1^o *Suaviores harmoniæ instrument.h)porchematicæ florilegium*, recueil consistant en 50 morceaux pour quatre ou cinq violes, avec basse continue, Augsburg, 1695, in-fol. 2^o *Florilegium secundum*, etc., contenant 62 mor-

ceaux, Passau, 1698, in-fol. La préface de cet ouvrage, où Muffat rapporte les principales circonstances de sa vie, est écrite dans les quatre langues latine, italienne, française et allemande. 5° *Apparatus musico-organisticus*, consistant en 12 toccates pour l'orgue. Augsbourg, 1690. Muffat a laissé en manuscrit un recueil d'observations relatives à la musique; ce recueil existait dans l'ancien fonds de Breitkopf, à Leipsick.

MUFFAT (THÉOPHILE), fils du précédent, vécut à Vienne dans la première moitié du dix-huitième siècle et y fut organiste de la cour, et maître de clavecin des princes et princesses de la famille impériale. Fux lui avait enseigné le contrepoint. On a publié de sa composition un recueil de pièces intitulé : *Componimenti musicali per il cembalo*. Vienne, 1727, in-fol. On y trouve sept ouvertures. Il a laissé en manuscrit beaucoup de pièces pour l'orgue et le clavecin qui sont indiquées de cette manière dans le catalogue de Traeg : 1° 6 *Parthien pour clavecin*. 2° 8 *Parthien, toccates et fugues*, idem. 3° 72 versets et 12 toccates pour l'orgue.

MUHLE (NICOLAS), né en 1750, dans la Silésie, fut d'abord employé comme musicien, et quelquefois comme chef d'orchestre aux théâtres de Dantzick et de Königsberg, puis alla s'établir à Munich, où il était, en 1785, répétiteur du théâtre de Schueb. Il a fait représenter sur plusieurs théâtres d'Allemagne les opéras dont les titres suivent : 1° *Fermor et Meline*. 2° *Le Feu follet*. 3° *Lindor et Ismène*. 4° *Le Voleur de pommes*. 5° *Die Wilddicke* (Le Voleur de gibier). 6° *Das Opfer der Treue* (Le Sacrifice de la fidélité, prologue). 7° *Met den Glocken schlag zwölf* (A midi précis). 8° *L'École de chant*, 1792. 9° *L'Hermitte de Formenterie*, 1795.

MUHLENFELDT (CHARLES), directeur de musique à Rotterdam, né à Brunswick en 1797, perdit à l'âge de 11 ans son père qui était contre-bassiste à la chapelle

du prince. Déjà à cet âge il avait acquis de l'habileté sur le violon et sur le piano. Son maître pour ce dernier instrument fut Vœlker; Kelbe lui enseigna la composition. A peine âgé de 12 ans il entreprit de petits voyages à Wolfenbittel, Hildesheim et Quedlinbourg pour y donner des concerts; plus tard, lorsque son talent fut développé, il étendit ses courses, et se fit entendre avec un succès égal sur le violon et sur le piano. L'époque de ses voyages les plus étendus est depuis 1820 jusqu'en 1824. Dans cette dernière année il s'est fixé à Rotterdam, où il est maintenant directeur de musique. On a gravé de sa composition : 1° Concerto pour le piano (en *fa*), op. 1, Bonn., Simrock. 2° Grand trio pour piano, violon et violoncelle, op. 58, *ibid.* 3° Trio brillant, *idem*, op. 59, *ibid.* 4° Grande sonate pour piano et violon (en *ut* mineur), *ibid.* 5° Polonaise *idem*, Vienne, Haslinger. 6° Variations sur le menuet de *Don Juan*, Brunswick, Spehr. 7° Grand quintette pour 2 violons, 2 altos et violoncelle, op. 50, Bonn., Simrock. 8° 5 sonates pour piano et violon, op. 45, *ibid.* 9° Grand rondo et introduction pour piano à 4 mains, op. 49, *ibid.*

MUHLING (AUGUSTE), né à Raguhn, petite ville du duché d'Anhalt Dessau, a appris la musique à l'école de St-Thomas de Leipsick, sous la direction de Hiller et de A. E. Müller. Ayant terminé ses études, il a été appelé à Nordhausen en 1809, comme organiste, directeur de musique du gymnase, et instituteur de chant à l'école de jeunes filles. On a gravé de sa composition des pièces d'harmonie pour instrumens à vent, op. 25 et 29, Leipsick, Breitkopf et Hærtel, Probst; des quatuors pour violon, op. 20, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; des duos pour 2 violons, Leipsick, Hofmeister; un quatuor pour flûte, 2 altos et violoncelle, op. 27, *ibid.*; des duos pour 2 flûtes, op. 26, *ibid.*; un concerto pour basson, op. 24, *ibid.*; beaucoup de pièces de différens genres pour piano; une grande quantité de chants à plusieurs

voix et à voix seule avec accompagnement de piano.

MULLER (GEORGE), facteur d'orgues, né à Augsbourg, paraît avoir vécu en Italie vers la fin du dix-septième siècle, et a construit un orgue à Solesino, dans l'état de Venise, en 1695.

MULLER (ANDRÉ), musicien de ville à Francfort sur le Mein, naquit vers 1570, à Hammelbourg, dans les environs de Fulde. Il a fait imprimer les ouvrages suivants : 1^o *Teutsche Baletten und Canzonetten zu singen und auff Instrumenten zu brauchen, mit 4 Stimmen* (ballets et chansonnettes allemandes à 4 voix, pour être chantés ou joués sur les instrumens) Francfort, 1600. 2^o *Teutsche weltliche Canzonetten mit 4 bis 8 Stimmen* (chansons allemandes choisies), *ib.*, 1605, in-4^o. 3^o *Novi Thesauri, hoc est sacrarum cantionum 5-9 pluribusque vocibus in ecclesiâ concinendarum*, *ibid.*, 1605, in-4^o. 4^o *Neuwe Canzonetten mit 3 Stimmen, hiebevör von den italis componirt, und mit teutsche Sprache unterlegt*, *ib.*, 1608, in-4^o.

MULLER (JEAN), né à Dresde au commencement du dix-septième siècle, compositeur de l'électeur de Saxe Jean-George II, florissait vers 1650. Il est mort sous le règne de l'électeur de Jean-George III. On connaît de sa composition un recueil de chants à plusieurs voix intitulé : *Jubileum Sionis*. Jéna, 1649, in-4^o.

MULLER (JEAN), médecin à Copenhague, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a fait imprimer un livre intitulé : *De Tarantula, et vi musicæ in ejus curatione*. Hafnæ, 1679, in-4^o.

MULLER (HENRI), docteur et professeur de théologie, pasteur et surintendant à Rostock, naquit à Lubeck le 18 octobre 1631, et mourut à Rostock le 17 septembre 1675. Il a publié un livre intitulé : *Geistliche Seelen-Musick, in 50 Betrachtungen, und 400 auserlesenen, Geist und Kraft-reichen, alten und neuen Gesangen, so mit schœnen Melodeyen, und*

unter denselben 50 gantz neuen, gezeiret sind (Musique religieuse de l'âme, etc.). Francfort, 1668, in-12; *ibid.* 1684, in-24. Suivant George Serpillius (*Fortsetzung der Liedergedanken*, p. 52), il y aurait une première édition de ce livre, donnée à Francfort en 1659. Jean-Christophe Olearius donne des éloges au travail de Müller (*Entwurf einer Lieder. Biblioth.* p. 59). et Arukiël le loue (dans la préface de ses corrections des anciens livres de chant du Holstein, pages 6 et 7) pour les critiques, qui s'y trouvent, des altérations modernes introduites dans les chants anciens.

MULLER (JEAN-MICHEL), directeur de musique et organiste à Hanau, naquit à Schmalkalde en 1685. Il vivait encore à Hanau en 1757. Il a publié de sa composition : 1^o 12 *Sonaten mit einer concertirenden Hautbois, 2 andern Hautbois oder Violinen, einer Taille, Fagot und G. B.* (12 sonates pour un hautbois concertant, 2 autres hautbois ou violons, taille, basson et basse continue, op. 1). Amsterdam, 1729, in-fol. 2^o *Psalm und Choralbuch aus Klavier mit einem richtigen Bass*, etc. Francfort. 1729, in-4^o. Une deuxième édition de ce recueil a été publiée sous ce titre : *Neu aufgesetztes vollständiges Psalm und Choralbuch*, etc., (Livre de psaumes et de chorals, nouvellement composé, dans lequel non seulement on trouve les 150 psaumes de David, mais aussi les chants des deux Eglises évangéliques, etc.), Francfort sur le Mein, 1755, in-4^o. 3^o *Varirte Chorale und Psalmen mit einigen kurzen Præludien* (Chorals et psaumes variés, avec quelques préludes), 1^{re} partie, 1755, in-4^o; 2^e partie, renfermant des préludes, des fugues et un concerto, 1757, in-4^o.

MULLER (JEAN), né à Nuremberg le 26 septembre 1692, alla faire ses études à Altdorf en 1709, puis alla, en 1714, les achever à Helmstadt, où il soutint une thèse qui a été imprimée sous ce titre : *De Elisæo ad musices sonum propheta*, II Reg. III, 1. 15, Helmstadt. 1715.

in-4°. Müller fut ensuite diacre à l'église de St-Sébal, à Nuremberg, et mourut en cette ville, le 4 août 1744.

MULLER (JEAN), né à Dobrawicz, en Bohême, au commencement du dix-huitième siècle, y était maître d'école vers 1750. Il avait du talent comme violoniste, et a écrit beaucoup de messes qui sont restées en manuscrit.

MULLER (CODEFROID-EPHRAÏM), né en 1712, à Wolkenstein, en Saxe, fut pasteur à Eibenstock, et mourut en ce lieu le 12 mai 1752. On a de lui un petit écrit intitulé : *Historisch-philosophisches Sendschreiben an einer hohen Gænnern, von Orgeln, ihrem Ursprunge und Gebrauche in der alten und neuen Kirche Gottes, bei Gelegenheit der Einweihung einer neuen Orgel* (Lettre historico-philosophique à une personne de haut rang, sur les orgues, leur origine, et leur usage dans les églises anciennes et nouvelles, etc.). Dresde, 1748, in-4° de 40 pages. Müller traite dans cet opuscule avec érudition : 1° du nom de l'orgue; 2° de ses diverses espèces; 3° il examine si les Hébreux ont eu des orgues; 4° quand elles ont été introduites dans l'église; 5° si on les y doit tolérer, et quelle est leur utilité.

MULLER (JEAN-NICOLAS), greffier à Würnbach, près de Nuremberg, occupait encore cette place en 1756, et en remplissait encore les fonctions en 1758. Il a publié de sa composition : 1° *Divertissement musical consistant en dix suites pour le clavecin*, Nuremberg, 1756, 1^{re} et 2^{me} parties. 2° *Harmonisch. Kirchenlust*, etc. (Délice harmonique religieux), consistant en 12 airs, 12 préludes et 12 fugues faciles pour l'orgue et le clavecin, Nuremberg, 1758.

MULLER (CHRÉTIEN), facteur d'orgues à Amsterdam, vraisemblablement allemand de naissance, a construit depuis 1720 jusqu'en 1770, c'est-à-dire pendant près de cinquante ans, les plus beaux instrumens de la Hollande, et surtout le

grand orgue si célèbre de Harlem. En 1770 il entreprit la construction d'un orgue dans l'église Saint-Étienne de Nimègue, qui aurait été le plus considérable de ses ouvrages, s'il avait pu l'achever suivant ses plans; mais il paraît qu'il mourut dans la même année ou dans la suivante, car ce fut Koning qui acheva l'instrument sur des dimensions moins étendues. Les ouvrages principaux de Müller sont : 1° Le grand orgue de Harlem, achevé en 1758; cet instrument a 5 claviers à la main, dont un pour le grand orgue, un clavier de récit, un pour le positif, et un clavier de pédale. Parmi les 60 registres répartis sur ces claviers, on trouve 4 jeux de 16 pieds ouverts, un bourdon de 16 sonnant le 52 pieds, une montre de 52, douze jeux de 8 pieds ouverts, un double trombone de 52 pieds, une bombarde, un trombone de 16 pieds, et un contre-basson de 16. Douze soufflets fournissent le vent à cette immense machine, dont le mécanisme, construit d'après l'ancien système, est la partie la plus defectueuse. On trouve la disposition de cet orgue dans le deuxième volume des voyages de Burney en Allemagne et dans les Pays-Bas, et dans le livre de Hless intitulé *Dispositien der merkwaardigsten Kerk-Orgelen*. 2° Un 16 pieds à l'église des Jacobins de Leuwarden, avec 5 claviers à la main, pédales et 58 jeux. 3° Un 8 pieds à l'église luthérienne de Rotterdam, en 1749. 4° Un 16 pieds à l'église réformée de Beverwyk, en 1757. 5° Un 8 pieds dans l'église luthérienne de Arnheim.

MULLER (THÉOPHILE-FRÉDÉRIC), musicien de la chambre et organiste de la cour du prince d'Anhalt-Dessau, a publié à Leipsick, chez Breitkopf, en 1762, six sonates pour le clavecin.

MULLER (CHRÉTIEN-BENET), organiste de la cathédrale de Halberstadt, fut un des hommes les plus remarquables de l'Allemagne dans l'art de jouer de l'orgue, vers 1770. Il a beaucoup écrit pour l'é-

glise; on cite au nombre de ses ouvrages une année entière d'offices religieux. Ses chœurs étaient particulièrement estimés; mais dans les airs, on lui reprochait une imitation servile, et même des plagats du style de Graun. Le seul ouvrage de sa composition qu'il a fait imprimer consiste en quatre sonates à quatre mains pour le clavecin. Il avait espéré que la publication de cet œuvre lui procurerait quelque aisance dans sa position peu fortunée; mais la plupart des exemplaires qu'il avait expédiés lui furent renvoyés en mauvais état, dans un moment où sa santé était chancelante; le chagrin qu'il en conçut empira sa situation, et il mourut le 29 août 1782.

MULLER (JEAN-CHRÉTIEN), né à Langen-Schland, près de Bautzen, fit ses études dans les collèges de Bautzen, de Zittau et de Lauban, et fut choisi pour remplir les fonctions de directeur du chœur dans cette dernière ville. En 1778 il se rendit à Leipsick, et y entra chez Breitkopf en qualité de correcteur des épreuves de musique. Hiller l'employa aussi comme violoniste à l'orchestre du concert, et le fit entrer à celui du théâtre. Müller est mort à Leipsick en 1796. Il a publié : 1^o *La Joie*, ode de Schiller, mise en musique, avec accompagnement de piano, Leipsick, Breitkopf, 1786. 2^o Chansons de chasseurs, *ibid.*, 1790, in-4^o. 3^o *Anleitung zum Selbstunterricht auf der Harmonica* (Instruction pour apprendre seul à jouer de l'harmonica), Leipsick, Crusius, 1788, in-4^o de 48 pages. On y trouve le portrait de Franklin, et 20 morceaux pour l'harmonica.

MULLER (GUILLAUME-CHRÉTIEN), né le 7 mars 1752, à Wasungen, près de Meiningen, éprouva de grands obstacles par ses parens pour se livrer à l'étude de la musique; néanmoins son goût passionné pour cet art lui fit surmonter toutes les difficultés qu'on lui opposa. Dès sa quinzième année il composait déjà de petits morceaux pour l'église de son village. Son

oncle, qui l'avait retiré chez lui pendant qu'il achevait ses études à l'université de Göttingue, lui avait aussi interdit l'étude de toute espèce d'instruments; ce qui n'empêchait pas qu'il fût en état d'accompagner au clavecin la basse chiffrée dans les concerts de la ville. Il alla passer ensuite deux ans à Kiel pour y suivre un cours de théologie; le chancelier de l'université de cette ville (Cramer) l'engagea à prendre la direction des concerts, pendant les années 1775 et 1776. Plus tard, il fut appelé à Brême en qualité de directeur de musique de la cathédrale, et professeur à l'école qui y était attachée. Il y fonda vers 1782 une maison d'éducation dans laquelle il fit fleurir le chant en chœur. Après quarante-neuf ans d'activité artistique dans cette ville, il est mort le 6 juillet 1851, à l'âge de soixante-dix-neuf ans. Il avait imaginé un instrument composé comme l'harmonica à clavier, auquel il ajouta un hautbois et un jeu de flûte, et il donna à cette rénnion de sonorités différentes le nom d'*Harmonicon*. Il a donné la description de cet instrument dans le journal allemand intitulé : *Genius der Zeit* (Génie du temps), Altona, 1796, mars, p. 277-296, sous ce titre : 1^o *Beschreibung des Harmonicons, eines neuen musikalischen Instruments, von der Erfindung des Herrn M. W. Chr. Müllers*. Outre la description de son instrument, il donne dans cet écrit une histoire abrégée de l'*Harmonica*, que Gerber a rapportée dans l'article consacré à Müller. dans le 3^{me} volume de son nouveau Lexique des musiciens (p. 520-525). 2^o *Versuch einer Geschichte des Tonkunst in Bremen* (Essai sur l'histoire de la musique à Brême), dans l'*Hanseatischen Magazin*, Brême, 1799, tom. 1. 3^o *Versuch einer Ästhetik der Tonkunst in Zusammenhang mit den übrigen schönen Künsten nach geschichtlicher Entwicklung* (Essai d'une esthétique de la musique, etc.), Leipsick, Breitkopf et Härtel, 1850. 2 vol. in-8^o; ouvrage faible et superficiel

qui ne répond point à son titre. Le premier volume renferme des détails historiques sur la musique ; le second, une espèce de chronologie des inventions et des époques principales de l'art , ainsi que des notices sur les artistes et les écrivains.

MULLER (HENRI-FRÉDÉRIC), musicien au service du duc de Brunswick , fut le père des quatre frères de ce nom, si célèbres par leur manière parfaite d'exécuter les quatuors. Il mourut à Brunswick dans un âge avancé, vers 1818. On a gravé de sa composition : 1^o Variations pour le violon, sur un thème français, op. 6, Brunswick, Spehr. 2^o Différentes pièces en duos pour des instrumens à vent. 3^o Des sonates pour piano et violon, op. 11, *ibid.* 4^o Manuel du pianiste (collection de pièces dans tous les tons), *ibid.* 5^o Des thèmes variés pour le piano, *ibid.* 6^o Marches *idem*, *ibid.* 7^o Des chansons allemandes avec accompagnement de piano, *ibid.*

MULLER (WENCESLAS ou WENZEL), compositeur devenu populaire en Allemagne par ses opérettes, naquit le 26 septembre 1767, à Turnau, dans la Moravie. Un maître d'école d'Altstädt lui enseigna les élémens de la musique. A l'âge de douze ans il avait déjà composé une messe, premier essai de son talent facile. Plus tard, Dittersdorf devint son ami et lui donna des leçons de composition. En 1785 on lui confia la direction de la musique du théâtre de Brünn ; trois ans après il entra en la même qualité au théâtre Marinelli, à Vienne , et pendant vingt-deux ans il en remplit les fonctions ; déployant en même temps une prodigieuse activité dans la composition des opérettes, *Singspiel* et pantemimes, dont on porte le nombre à deux cents. En 1808, Müller suivit à Prague sa fille (M^{me} Grunbaum) qui y était engagée comme première cantatrice ; mais il ne put s'accoutumer à la direction de la musique de ce théâtre, où l'on représentait des ouvrages absolument étrangers à ses habitudes. En 1815, il retourna à Vienne et entra comme directeur

de musique au théâtre de Leopoldstadt. Il y passa aussi vingt-deux ans, non moins actif, non moins fécond qu'au théâtre Marinelli. Il est mort d'une fièvre nerveuse le 3 août 1855, aux eaux de Kurort, en Moravie. Müller ne cherchait point à mettre des idées élevées et recherchées dans ses ouvrages : mais il saisissait fort bien l'esprit de la scène, et ses mélodies étaient remarquables par leur grâce naturelle et un certain air de franchise originalité. C'est à ces qualités qu'il dut la vogue populaire de ses airs. Parmi ses opérettes, ceux qui ont eu le plus de succès sont : 1^o *Das neue Sonntagskind* (le Nouvel enfant du dimanche), en 2 actes, 1794. 2^o *Die Schwester von Prag* (les Sœurs de Prague. 3^o *Der Jahrmarch zu Grünenwald* (la Foire annuelle de Grünenwald), en 1796. 4^o *Die zauber Trommel* (le Tambour magique), 1795. 5^o *Das Sonnenfest der Braminen* (la Fête du Soleil des Bramines). 6^o *Le Bassoniste, ou la guitare enchantée*, en 5 actes, 1795. 7^o *Pizzighi*, en 2 actes, suite du *Bassoniste*. 8^o *Der Alte überall und nirgends* (le Vieillard partout et nulle part). 9^o *Die Teufelmühle* (le Moulin du diable). Il y a plusieurs éditions de ces ouvrages et de plusieurs autres, en partition pour le piano, en quatuor de violon, et en harmonie.

MULLER (THÉRÈSE), fille du précédent. Voyez GRUNBAUM (M^{me}) au 4^{me} volume de cet ouvrage et au Supplément.

MULLER (AUGUSTE-EDERHARDT), maître de chapelle du duc de Saxe-Weimar, naquit le 15 décembre 1767 à Northeim, dans le Hanovre. Son père ayant été nommé organiste à Rinteln, il l'y suivit, et y reçut les premières instructions de musique. Ses progrès dans cet art furent si rapides, qu'à l'âge de huit ans il put déjà se faire entendre avec succès dans plusieurs concerts publics. En 1785 il fréquenta l'université de Leipsick pour y étudier le droit ; l'année suivante il alla continuer cette étude à Göttingue. N'ayant

pu obtenir la place d'organiste de l'université, qui fut donnée à un autre étudiant, il se vit forcé de s'éloigner de cette ville, n'y ayant pas de moyens d'existence, et de retourner chez ses parens. Il n'y resta pas longtemps, car il entreprit de petits voyages pour augmenter son savoir en musique. A Brunswick, il trouva l'appui d'un parent qui lui procura les moyens d'y séjourner pendant plusieurs années. En 1789 il se rendit à Magdebourg et y obtint la place d'organiste à l'église Saint-Ulrich. Il s'y maria avec la fille de l'organiste Rubert, pianiste distingué. Son mérite le fit choisir en 1792 pour diriger les concerts de la loge maçonnique et du concert noble. Vers ce même temps, il fit un voyage à Berlin, où il se lia d'amitié avec Marpurg, Fasch, Reichardt, et plusieurs autres hommes distingués. Son talent y fut apprécié, particulièrement lorsqu'il se fit entendre sur l'orgue à l'église Ste-Marie. Marpurg rendit compte de cette circonstance dans la Gazette musicale de Berlin (page 42). C'est aussi à la même époque que parurent ses premières compositions à Berlin et à Offenbach. Le mérite de ces ouvrages et les succès de l'auteur lui procurèrent l'emploi d'organiste à l'église St-Nicolas de Leipsick, en 1794. Là seulement ses talens parurent dans tout leur éclat : il brilla également sur l'orgue à son église, et comme virtuose sur le piano et sur la flûte dans les concerts. Müller, directeur de musique à l'église Saint-Thomas, ayant demandé en 1800 qu'on lui donnât un adjoint, à cause de son grand âge, ce fut Müller qu'on choisit, et la manière dont il remplit ses nouvelles fonctions prouva qu'il était digne de la confiance qu'on avait eue en lui. Bientôt il joignit à son nouvel emploi celui de directeur de musique des deux églises principales de Leipsick. Son influence rendit la situation de la musique prospère en cette ville. En 1807, la princesse héréditaire de Saxe-Weimar, pianiste distinguée, ayant désiré prendre des le-

çons d'harmonie de Müller, il y eut des négociations pour lui faire abandonner ses emplois de Leipsick ; enfin le duc régnant lui accorda le titre de son maître de chapelle, et Müller se rendit à Weimar en 1810. Quelques années après, sa santé commença à s'altérer, et une hydropisie se déclara : cette maladie l'enleva à l'art et à ses amis le 3 décembre 1817, à l'âge de près de cinquante ans.

Les ouvrages d'Eberhardt Müller sont en grand nombre : leur liste se compose comme il suit : I. MUSIQUE DE PIANO. 1^o Concerto pour clavecin ou piano dédié à la duchesse de Courlande et composé par A. E. Müller, organiste à l'église de St-Ulrich à Magdebourg, Berlin et Amsterdam, Hummel. 1^o (bis) Grand concerto, op. 21, Leipsick, Breitkopf et Härtel. 2^o Sonate pour piano, violon et violoncelle, op. 17, *ibid.* 5^o Sonates pour piano et violon, op. 18 et 56, Berlin et Leipsick. 4^o Sonates pour piano seul, op. 5, 5, Offenbach, André ; op. 7, Leipsick, Breitkopf et Härtel ; op. 14, Leipsick, Peters ; op. 26, *ibid.* 5^o Caprices et fantaisies pour piano, op. 4, Offenbach, André ; op. 29 et 51, Leipsick, Peters ; op. 54, *ibid.* ; op. 55, 41, *ibid.* 6^o Thèmes variés, op. 8, 9, 12, 15, 52, 57, et œuvre posthume, Leipsick, Berlin ; Vienne, Hambourg. II. MUSIQUE D'ORGUE. 7^o Recueil de pièces d'orgue, 1^{re} et 2^{me} suites, Leipsick, Breitkopf et Härtel. 7^o (bis) Sonate pour orgue à 2 claviers et pédale, *ibid.* 7^o (ter) Chorals variés *idem, ibid.* III. MUSIQUE POUR FLÛTE. 8^o Concertos pour la flûte, op. 6, 10, 16, 19, 20, 22, 25, 24, 27, 50, 59, Leipsick, Breitkopf et Härtel, Peters. 9^o Fantaisie avec orchestre, op. 41, Leipsick, Peters. 10^o Duos pour 2 flûtes, op. 15, 19, 25 (bis), 25, *ibid.* IV. MUSIQUE POUR LE CHANT. 11^o Cantate pour des fêtes de famille, à 4 voix avec accompagnement d'instrumens à vent, Leipsick, Hofmeister. 12^o Chansons à voix seule avec accompagnement de piano, Hambourg, Behne. V. OUVRAGES POUR

L'INSTRUCTION. 15° Instruction pour bien exécuter les concertos de piano de Mozart, en égard au doigter, Leipsick, Breitkopf et Härtel, 1797, in-fol. obl. 14° Méthode de piano ou instruction pour apprendre à bien jouer de cet instrument, Jéna, 1804, in-4°. Cette méthode n'est autre que celle de Lœhlein, dont Müller donnait une nouvelle et sixième édition. La septième, publiée à Leipsick, chez Peters, en 1819, ne porte plus que le nom de Müller. M. Charles Czerny en a donné une huitième édition sous ce titre : *Grosse Forte-piano-Schule von Auguste Eberhardt Müller, vormals Capellmeister in Weimar. Achte Auflage mit vielen neuen Beyspielen und einem vollständigern Anhang vom Generalbass versehen von Carl Czerny*, Leips., Peters, 1825, in-4° obl. Le même éditeur a donné une petite méthode de piano extraite de celle-là. 15° Pièces instructives pour le piano, à l'usage des commençans, Leipsick, Peters (en 5 suites). 16° Méthode élémentaire pour la flûte, Leipsick, Peters. 17° 8 tableaux pour le doigter de la flûte, depuis une jusqu'à quatre clefs. *ibid.* 18° Sur la flûte et sur la manière d'en jouer (article de la Gazette musicale de Leipsick, 1^{re} année, p. 195).

MULLER (CHARLES-GUILLAUME), fils de Chrétien-Henri, naquit à Halberstadt le 12 mars 1770. Après avoir rempli pendant plusieurs années la place d'organiste de la cathédrale, il mourut dans cette ville le 8 novembre 1819. On a publié de sa composition : 1° Sonate pour piano à quatre mains, op. 12. Brunswick, Spehr. 2° Deux *idem*, op. 15, *ibid.* 3° Sonates pour piano seul, op. 14, 17, 19, 21, Brunswick et Halberstadt. 4° Trois polonaises *idem*, op. 18, Leipsick, Peters. 5° Trois rondeaux, Halberstadt, Vogler. 6° Plusieurs thèmes variés *idem*. 7° Quelques pièces d'orgue.

MULLER (MARIANNE), dont le nom de famille était HELLMUTH, naquit à Mayence en 1772. Destinée au théâtre,

elle parut dans les rôles d'enfant à Bonn, en 1780 et à Schwedt, en 1785, mais sa véritable carrière dramatique ne commença qu'en 1789, lorsqu'elle débuta à Berlin, comme première chanteuse. En 1792 elle épousa M. Müller, fonctionnaire du gouvernement; mais elle n'abandonna pas la scène et pendant près de vingt ans elle conserva à Berlin son emploi de première chanteuse. Elle ne possédait pas beaucoup de puissance dans la voix; mais elle chantait avec goût et expression.

MULLER (JEAN-EMMANUEL), chantre, organiste et maître de l'école des filles à Erbsleben, près d'Erfurt, naquit en 1774, au château de Vippach, non loin de cette ville. Il regnt de l'instituteur et du pasteur de ce lieu les premières leçons de chant et d'orgue, et son père lui enseigna à jouer un peu de violon. En 1785 on l'envoya à Erfurt, où il fut admis dans le chœur sous la direction de Weimar. L'organiste Kluge lui fit continuer ses études d'orgue et de piano, et Kittel lui donna des leçons d'harmonie et de composition. En 1795 il obtint la place d'organiste dans une des églises d'Erfurt; mais dans la même année il fut appelé à Erbsleben, où il était encore à l'époque où Gerber écrivait son nouveau Lexique. Le même auteur cite de sa composition : 1° Symphonie à grand orchestre (en *mi bémol*), en manuscrit. 2° Quatre messes allemandes dont une a été exécutée à Erfurt, en manuscrit.

MULLER (THOMAS), compositeur né à Strakonitz dans la Bohême, vers 1774. Il vécut d'abord à Vienne où il fut employé comme violoniste au théâtre Marinelli, puis se fixa en Suisse en qualité de maître de chapelle. On a gravé de sa composition : 1° 6 quatuors pour 2 violons, alto et basse, Vienne, Artaria. 2° 6 duos pour 2 violons, op. 2, Offenbach, André. 3° Trois sonates pour le piano, op. 5, *ibid.* 4° Caprice *idem*, op. 4, *ibid.* 5° Trois sonates *idem*, op. 5, *ibid.* 6° Choix de chansons des meilleurs poètes, à voix seule, avec

acc. de piano, op. 6, *ibid.* 7° Six duos pour flûte et hautbois, op. 8, *ibid.* 8° Six duos pour flûte et violon, op. 9, *ibid.*

MULLER (MATTHIAS), facteur d'instruments à Vienne, a construit en 1801 un piano d'une forme carré-long, qu'il appelait *Dittanaclasis* ou *Dittaléoclange*. A chaque extrémité de l'instrument se trouvait un clavier; un de ces claviers jouait à une octave supérieure de l'autre. Müller avait pris un brevet d'invention pour cet instrument, dont on trouve la description dans la 5^{me} année de la Gazette musicale (p. 254).

MULLER (JEAN), né à Ferndorf, dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle, a fait imprimer un petit traité de musique intitulé : *Kurze und leichte Anweisung zum singen der Choralmelodien, zunächst für seine Schüler geschrieben* (Instruction courte et facile pour chanter les mélodies chorales, écrite particulièrement pour ses élèves). Francfort-sur-le-Mein, 1795, in-4° de 26 pages. J'ignore si un autre petit traité du chant, publié trente ans après celui-là, est du même auteur. Tous deux ont les mêmes noms et prénoms. L'ouvrage a pour titre : *Kleine Singschulen oder Gesanglehre mit Übungsstücken* (Petite école ou méthode de chant, avec des exercices), Erfurt, Maring, 1825, in-4°.

MULLER (CHARLES), musicien de la cour du duc de Brunswick-Lunebourg, dans les dernières années du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par les ouvrages suivans : 1° Concerto pour piano et orchestre, dédié à la princesse de Galles, née duchesse de Brunswick-Lunebourg, Brunswick, 1794. 2° Variations sur un thème allemand pour piano, Offenbach, André.

MULLER (CHARLES-GUILLAUME), organiste à Halberstadt, dans les dernières années du dix-huitième siècle, et au commencement du suivant, a publié les compositions dont les titres suivent : 1° 12 variations pour le piano sur un air de l'opéra intitulé *la Nouvelle Arcadie*, op. 1,

Brunswick. 2° Andante varié *idem*, Berlin, Hummel, 1795. 3° Air de *la Cosa rara* varié, *idem*, op. 6, *ibid.* 1800. 4° Dix variations sur un air allemand, *ibid.* 5° 9 variations, *idem, ibid.*, 1802. 6° Sonate pour piano à 4 mains, op. 12, Brunswick, Spehr. 7° Deux sonates, *idem*, op. 15, *ibid.* 8° Trois sonates pour piano seul, op. 17, Leipsick, Peters. 9° 5 polonaises, *idem*, op. 18, *ibid.* 10° 5 sonates, *idem*, op. 19, *ibid.* 11° 5 sonates, *idem*. Halberstadt, Vogler. 12° Trois rondeaux, *idem, ibid.*

MULLER (JEAN-HENRI), né le 11 mars 1780 à Kœnigs-berg, reçut à Paris des leçons de violon, et mourut le 17 mars 1826 à Pétersbourg, où il était professeur de musique et violoniste du théâtre. On a publié de sa composition : 1° Quatuor pour deux violons, alto et basse, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Douze canons pour deux violons, *ibid.* 3° Overture à grand orchestre (en mi bémol). Pétersbourg, Lange. La même ouverture a été arrangée pour piano, violon, alto et basse, *ibid.* 4° Préludes et exercices dans tous les tons pour le piano. Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 5° Douze canons à trois voix sur des poésies de Raupach, Leipsick, Hofmeister. Müller a écrit aussi à Pétersbourg un oratorio intitulé : *Der Erzengel Michael* (l'Archange Michel).

MULLER (IWAN), clarinettiste célèbre, inventeur de la clarinette à 15 clefs, est né à Moscou, de parens allemands, en 1781. Après avoir brillé en Allemagne, il vint à Paris en 1809, avec l'intention d'y faire connaître sa nouvelle clarinette, et sa clarinette-alto, destinée à remplacer le *Bas-set-horn*, instrument imparfait et grossier. Müller voulait aussi établir une fabrique de ses nouveaux instrumens; mais il manquait d'argent pour la réalisation de ce projet : il trouva dans M. Petit, agent de change, qui avait été autrefois élève du Conservatoire et y avait obtenu le premier prix de clarinette, un Mécène généreux qui comprit les avantages du nouvel in-

strument, et qui lui fournit tout ce qui était nécessaire pour l'établissement de sa fabrique. Elle ne prospéra pas. Müller n'avait pas l'esprit d'ordre qu'il faut pour la direction d'un semblable établissement; d'ailleurs, il trouva dans les habitudes des artistes et dans leurs préjugés de grands obstacles au succès de sa nouvelle clarinette. Il l'avait soumise à l'examen d'une commission qui en fit faire l'essai par Lefebvre et par ses principaux élèves; ceux-ci ne se donnèrent pas la peine d'étudier une chose nouvelle qui exigeait de l'exercice, et la rejetèrent. Le rapport de la commission fourmille d'erreurs. Müller avait dit en présentant son instrument qu'il était destiné à jouer dans tous les tons, et qu'il dispensait de l'usage de clarinettes différentes pour l'orchestre; on lit dans le rapport, qu'il serait fâcheux de renoncer aux clarinettes en *ut*, en *si* et en *la*, qui ont chacune une qualité de son différente, et que ces anciens instruments ont l'avantage de pouvoir être tirés lorsque la chaleur les a fait monter, tandis que la combinaison du mécanisme de la clarinette de Müller ne permet pas d'employer ce moyen : comme si ce n'était pas une monstruosité acoustique que ce tirage qui rompt les proportions entre les diverses parties du tube, et comme si le tirage ne devait pas être fait à l'emboîture du bec. Du reste, pas un mot dans ce rapport sur le perfectionnement de la justesse et de l'égalité de sonorité dans la clarinette de Müller, dont la supériorité sous ces rapports est incontestable, quoiqu'il reste encore beaucoup d'imperfections dans cet instrument. La seule critique raisonnable qu'il eût été permis de faire, est que la multiplicité des trous et l'attrail de tant de clefs diminue la sonorité du tube; mais on n'y songea pas. On regrette de voir de beaux noms comme ceux de Méhul et de Cherubini placés au bas d'un semblable rapport.

L'opinion des artistes du Conservatoire amena la ruine de la fabrique de Müller;

toutefois il ne se laissa pas ébranler, et soutint la bonté de sa clarinette dont il jouait lui-même en artiste d'un talent distingué. Une circonstance heureuse vint enfin mettre au jour les avantages du nouvel instrument : Gambaro, entré au théâtre italien de Paris, en 1816, comme première clarinette, l'adopta, et la manière dont il s'en servit dans les solos fit taire toutes les objections. Berr, devenu seconde clarinette au même théâtre, puis première après le départ de Gambaro, l'avait aussi adoptée : ces deux artistes entraînaient les autres. Cependant ce n'est que depuis quatre ou cinq ans que l'usage en est devenu général, dans les musiques de régimens en Belgique et en France.

En 1820, Müller s'éloigna de Paris où il n'avait point d'existence assurée, et retourna en Russie. En 1825, il reparut en Allemagne, et sembla vouloir se fixer quelque temps à Cassel, puis alla à Berlin, où il était en 1825. L'année suivante il voyagea en Suisse, puis en Angleterre, et enfin retourna à Paris après la révolution de juillet 1830. Il habite maintenant en cette ville. M. le Dr Schilling a été mal informé lorsqu'il a dit dans son *Lexique universel de musique* que Müller a accepté en 1826 la place de professeur de clarinette au Conservatoire : il n'a jamais eu d'emploi dans cette école. En 1826 Lefebvre occupait cette place, et ce fut Berr qui lui succéda. Müller se distinguait, dans le beau temps de son talent, par une bonne qualité de son, une manière élégante de phraser et beaucoup de chaleur dans l'exécution. Il a publié de sa composition : 1^o Symphonie concertante pour 2 clarinettes, op. 25, Leipzig, Hofmeister. 2^o Concertos pour clarinette, n^o 1 (en *ré* mineur). Bonn, Simrock; n^o 2 (en *mi* bémol) Paris, Jouze; n^o 3 (en *si* bémol), Offenbach, André; n^o 4 (en *la* mineur). Paris, Dufaut et Dubois; n^o 5 (en *mi* bémol), *ibid.*; n^o 6 (en *sol* mineur), *ibid.* 5^o Divertissement pour clarinette et orchestre, *ibid.* 4^o Grand solo, *idem*, *ibid.*

5^e Duos pour clarinette et piano, Amsterdam, op. 15. Hanovre, Bachmann, et sur des airs du *Barbier de Séville* de Rossini. Brunswick, Spehr. 6^e Quatuors pour clarinette, violon alto et basse, n^o 1 (en *si* bémol), Offenbach, André; n^o 2 (en *mi* mineur), *ibid.*; n^o 3, Paris, Gambaro. 7^e Plusieurs fantaisies et airs variés pour clarinette et piano. 8^e Méthode pour la nouvelle clarinette à 15 clefs, et pour la clarinette alto. Paris, Gambaro. Il y a plusieurs éditions allemandes de cette méthode.

MULLER (ÉLISE), fille du docteur Guillaume-Christien, est née à Brême en 1782. Élève de son père, elle s'est fait remarquer par son talent d'exécution sur le piano, particulièrement dans les œuvres de Beethoven. On a gravé de sa composition : 1^o Chant de remerciement de Arndt, à quatre voix avec accompagnement de piano, Bonn, Simrock. 2^o 6 chants à voix seule, avec accompagnement de piano. Leipsick, Hofmeister.

MULLER (FREDÉRIC), né le 10 décembre 1786 à Orlamünde, petite ville du duché de Saxe-Altenbourg, commença dès son enfance l'étude de la musique sous la direction de son père, musicien de la ville. Il n'était âgé que de seize ans lorsqu'il fut attaché à la chapelle du prince de Schwartzbourg-Rudolstadt, où il reçut des leçons de composition de H. Chr. Koch. Ayant appris de son père à jouer de plusieurs instrumens, il fut d'abord employé dans la chapelle du prince comme violoncelliste, puis comme clarinetiste, et enfin comme chef de pupitre au second violon, avec le titre de musicien de la cour; cependant la clarinette resta toujours son instrument de prédilection. En 1816 le prince lui confia le soin de former une nouvelle musique militaire; l'intelligence qu'il montra dans l'organisation de ce corps lui en fit donner la direction, ainsi que celle de l'harmonie de la cour, avec le titre de musicien de la chambre. En 1831 il succéda à Eberwein dans la direction de la

chapelle; mais il n'eut définitivement le titre de maître de chapelle qu'en 1855. On connaît de la composition de cet artiste : 1^o Symphonie concertante pour clarinette et cor, Leipsick, Breitkopf et Härtel. 2^o Deuxième, *idem*, op. 51, *ibid.* 3^o Danses pour l'orchestre, 4 recueils, Rudolstadt, Müller. 4^o Pièces d'harmonie, liv. 1 et 2, Leipsick, Breitkopf et Härtel. 5^o Musique militaire, Leipsick, Whistling. 6^o Concertos pour la clarinette, op. 10 (en *mi* bémol), et op. 11 (en *si* bémol), Leipsick, Breitkopf et Härtel. 7^o Concertinos *idem*, op. 20 et 27, *ibid.* 8^o Romance variée pour clarinette et orchestre, op. 9. *ibid.* 9^o Pot-pourri *idem*, op. 21, *ibid.* 10^o Thème varié avec quatuor, *ibid.* 11^o Études pour clarinette, liv. 1 et 2, op. 55, *ibid.* 12^o Thème varié pour basson et orchestre, op. 29, Leipsick, Breitkopf et Härtel. 13^o Six pièces pour 4 cors, *ibid.* 14^o Six trios pour trois cors. Mayence, Schott. 15^o Divertissement pour piano et clarinette, op. 52, Rudolstadt, Müller.

MULLER (D.), compositeur allemand sur qui je n'ai d'autres renseignemens que les titres de ses ouvrages; en voici la liste : 1^o 5 *Lieder beim Grabe Jesu* (Trois chants sur la tombe de Jésus), à 3 voix, 2 violons, 2 clarinettes, 2 cors, basse et orgue, op. 14, Augsbourg, Lotter. 2^o Deux litanies à 3 et 4 voix, orgue, et 2 clarinettes, 2 cors et trombone *ad libitum*, 2^e édition, *ibid.* 3^o Messe (en *ré*) à 3 ou 4 voix, 2 violons et orgue, avec instrumens à vent *ad libitum*, *ibid.* 4^o *Requiem* à 3 voix, 2 violons et orgue obligés, 2 cors *ad libitum*, *ibid.* 5^o Vêpres allemandes à 2 ou 3 voix et orgue, *ibid.* 6^o *Vesperæ breves choris ruralibus accomodate a canto, alto et basso*, 2 viol. 2 cornibus vel clav. tymph. et organo, *ibid.* 7^o Quelques recueils de variations pour le piano. 8^o Litanies de la Vierge à 2 ou 3 voix, avec 2 violons et orgue obligé, et instrument à vent *ad libitum*, op. 12. *ibid.* 9^o *Dixit et Magnificat* à 4 voix, orchestre et orgue, op. 22,

Augshourg, Gombart. 10° *Pange lingua* pour voix de basse et orgue, op. 25, *ibid.* 11° *O Deus amor meus*, graduel à 4 voix, violon solo, 2 violons, alto, basse, orgue obl., et instruments à vent, op. 34, Munich, Falter. 12° *Tantum ergo* à 5 ou 4 voix, orchestre et orgue, op. 57. Augshourg, Kranzfelder. 15° Messe à 5 ou 4 voix, orchestre et orgue, op. 59, *ibid.* 14° *Pange lingua* à 4 voix et orgue, op. 56, Augshourg, Gombart.

MULLER (JOSEPH), docteur et directeur du gymnase à Glatz, précédemment directeur du gymnase à Conitz, dans la Prusse occidentale, actuellement vivant, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Leitfaden beim Gesangunterricht für Schüler der Gymnasien entworfen* (Guide pour l'étude du chant à l'usage des élèves des gymnases). Berlin, Hirschwald, 1825, in-4° de 75 pages.

MULLER (GUILLAUME-ADOLPHE), chanteur de l'église de la ville, à Borna, près de Leipsick, et professeur de l'école des garçons, est né à Dresde en 1793. Il s'est fait connaître avantageusement par les ouvrages suivans : 1° *Musikalisches Blumenkorbchen* (Petite corbeille de fleurs musicales), recueil de pièces faciles pour le piano, 2 petits volumes divisés en deux parties. Meissen, Gœdsche. 2° *Musikalisches Blumenkranz* (Couronne de fleurs musicales), recueil de pièces faciles pour le piano, *ibid.* 3° *Musikalisches Fruchtkorb* (Corbeille de fruits musicaux), *idem*, *ibid.* 4° *Erste Lehrmeister im Klavier oder Fortepianospiel* (l'Instituteur primaire du piano), pièces faciles à 5, 4 et 2 mains, à l'usage des commençans, *ibid.* 5° *Der Lehrmeister im Orgelspiel beim öffentlichen Gottesdienste* (Le maître dans l'art de jouer de l'orgue pour l'office divin), op. 22, *ibid.* 6° Six chorals arrangés avec préludes et des conclusions pour l'orgue, *ibid.* 7° Fantaisie et fugue pour l'orgue, op. 57, Leipsick, Breitkopf et Härtel. 8° Conclusions pour l'orgue, op. 86, Quedlinbourg, Basse. 9° Conclusions

à 4 mains pour l'orgue, *ibid.* 10° 25 Mélodies chorales avec la basse chiffrée, arrangées avec trois harmonies différentes pour chacune. Meissen, Gœdsche. 11° *Die Orgel ihre, Einrichtung und Beschaffenheit, sowohl als das zweckmæssige Spiel derselben. Ein unenbehrlichen Handbuch für Cantoren, Organisten, Schullehrer, Seminaristen und alle Freunde des Orgelspiels* (l'orgue, sa disposition, sa qualité, ainsi que la manière de le bien jouer). Meissen, Gœdsche, in-8°, 1822; 2° édition, *ibid.*, 1825, 88 pages in-8°; 3° *idem*, *ibid.* in-8° de 108 pages.

MULLER (CHARLES-FRÉDÉRIC), né le 17 novembre 1796, à Nimègue, de parens allemands, se livra de bonne heure à l'étude de la musique sous la direction de sa mère, cantatrice distinguée de cette époque. A l'âge de 16 ans il était déjà connu dans plusieurs villes de l'Allemagne comme un bon pianiste. Bientôt après il fut engagé comme chef d'orchestre dans la troupe dramatique de Loewe. Les événemens de la guerre l'obligèrent, en 1815, à entrer comme volontaire dans les bataillons qui se levèrent spontanément en Allemagne. La campagne terminée, il alla se fixer à Berlin, où il recommença ses études musicales d'une manière plus sérieuse. Il y trouva des moyens d'existence suffisants dans les leçons qu'il donna, et parvint à former de bons élèves. Vers 1818, il commença à se livrer à la composition : ses ouvrages, bien qu'ils ne soient pas considérés comme des compositions d'un ordre élevé, ont cependant obtenu du succès. Parmi les plus importans, on cite : 1° Grand rondo capriccioso pour violon et violoncelle, op. 25, Berlin, Trautwein, 1° (*bis*) Trio facile *idem*, op. 54, *ibid.* 2° Duo pour piano et violon, sur des thèmes de *Frey-schütz*, op. 55, Berlin, Liselike. 3° Des fantaisies et rondos pour piano à quatre mains, op. 18, 19, 25, 28, Berlin et Hanoovre. 4° Sonate pour piano seul, op. 15, Leipsick, Probst. 5° 6 *idem*, Leipsick, Breitkopf et Härtel. 6° Rondo brillant

idem, op. 6, Berlin. 7^e Divertissement *idem*, op. 33. Hanovre. 8^e Plusieurs thèmes variés *idem*. 9^e Duos pour harpe et violon. 10^e Chants à quatre voix d'hommes, op. 2 et 24. Berlin, Trautwein. 11^e Des pièces caractéristiques intitulées *l'Victoire de Navarin*, *Prise d'Alger*, etc. Müller a écrit aussi *La Mascarade*, opéra-comique, et *Le Château de Morano*, opéra héroïque en 5 actes; mais ces ouvrages n'ont point été représentés.

Un autre musicien, nommé aussi *Charles-Frédéric Müller*, qui demeure habituellement à Vienne, est appelé *Müller de Vienne*, pour le distinguer du précédent, nommé *Müller de Berlin*. Müller de Vienne a publié plusieurs cahiers de danses, de polonaises et de valse pour le piano, et quelques petites pièces pour le chant.

Enfin, un des quatre frères Müller, de Brunswick, se nomme aussi *Charles-Frédéric* (V. leur article).

MULLER (THÉODORE-AMÉDÉE), fils d'Auguste Eberhard Müller, maître de chapelle du duc de Saxe-Weimar, est né à Leipsick, le 20 mai 1798. Son père dirigea lui-même son éducation musicale. Après avoir servi comme volontaire dans la guerre d'indépendance de l'Allemagne, en 1814 et 1815, il fut nommé violoniste à la chapelle de Weimar, et eut le bonheur d'inspirer de l'intérêt à la duchesse héréditaire, qui lui fournit les moyens de continuer ses études sous la direction de Spohr. Il est maintenant premier violon solo de la chapelle du grand-duc. Au nombre des ouvrages qu'il a publiés jusqu'à ce jour, on remarque : 1^o Overture à grand orchestre, op. 2. Leipsick, Hofmeister. 2^o Plusieurs œuvres de duos pour deux violons.

MULLER (CHRÉTIEN-THÉOPHILE) est né le 6 février 1800, à Basse-Saarnitz, près de Zittau, où son père était tisserand. Le goût de celui-ci pour la musique était si vif, qu'il apprit seul à jouer du violoncelle lorsque son fils était déjà dans sa

sixième année. Excité par cet exemple, l'enfant, dont les dispositions naturelles étaient excellentes pour la musique, fit de rapides progrès dans cet art. Après en avoir appris les éléments comme enfant de chœur, il reçut des leçons de violon, de clarinette et de flûte. Sa première occupation consista à suivre son père le dimanche dans les cabarets, pour y jouer des contredanses. Une société de paysans s'étant formée pour exécuter des symphonies de Stamitz, de Gyrowetz, et d'autres auteurs du second ordre, Müller apprit aussi à jouer du basson, du cor et du trombone alto. Bientôt, sans aucune notion d'harmonie, il se mit à écrire de petits morceaux. Mais il était obligé de mêler à ses études de musique les occupations du métier de tisserand. Il désirait depuis longtemps aller, comme quelques-uns de ses camarades, faire quelques études au gymnase de Zittau; mais ses parents étaient trop pauvres pour exaucer ses vœux. Dans ces circonstances, le musicien de la ville lui proposa d'entrer chez lui pour faire son apprentissage; il accepta ses offres, pour se soustraire aux ennuis du métier de son père. Six années furent employées par lui à apprendre tous les instrumens, et la bibliothèque de son maître lui fournit des moyens d'instruction dans la théorie. Il s'essaya dans tous les genres de compositions, et acquit une certaine habitude de l'art d'écrire. Le temps de son engagement fini, il se rendit à Leipsick; n'y ayant point trouvé d'emploi, il visita plusieurs villes de la Saxe, et enfin arriva à Göttingue où il fut bien accueilli par Spohr, qui lui donna une lettre de recommandation pour Ch. M. de Weber. Ce musicien célèbre s'intéressa à lui, et parut satisfait de ses essais de composition; mais toutes les places étaient remplies au théâtre de Dresde, en sorte que Müller fut encore obligé de se mettre pendant deux ans aux gages du musicien de la ville. Après ce temps, on lui offrit une place dans le chœur de Leipsick; il l'ac-

cepta avec empressement. Peu de temps après, il obtint une place de violoniste au théâtre et au grand concert : dès ce moment son vœu le plus cher fut accompli, car il lui fut permis de ne plus jouer de danses, et il put se livrer à l'art en artiste. Il occupe encore cette position, donne des leçons dans la ville, corrige les épreuves pour les éditeurs de musique, et compose avec activité. En 1829, la société d'Unterpe l'a choisi pour son directeur : il s'est montré digne de cet honneur en la plaçant dans la situation la plus florissante. Le nombre de ses œuvres s'élève aujourd'hui à près de quatre-vingts : il s'est essayé dans tous les genres, et a même écrit un opéra intitulé *Rübezahl*. Je n'ai étendu cette notice d'un musicien, qui ne figure point au nombre des célébrités que parce qu'il m'a semblé que c'est un noble et beau spectacle que celui d'un homme qui, parti de si bas, et dont toute la jeunesse s'écoula dans une situation mercenaire, ne désespéra pas de lui-même, s'éleva progressivement au lieu de se dégrader, et prit enfin une position honorable par son talent.

Müller a publié beaucoup de compositions parmi lesquelles on remarque : 1^{re} Symphonie à grand orchestre, op. 6, Leipsick, Breitkopf et Härtel. 2^o Ouverture pour musique militaire, op. 4, *ibid*. 3^o Grande symphonie, op. 12, Leipsick, Hofmeister. 4^o 3 quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 5, Leipsick, Breitkopf et Härtel. 5^o Concertino pour clarinette, op. 7, Leipsick, Peters. 6^o Ode de Klopstock pour 4 voix d'hommes, orchestre et orgue, op. 10, Leipsick, Schubert. 7^o Douze chants allemands pour soprano, alto, ténor et basse, en partition, Leipsick, Frise.

MULLER (LES FRÈRES) ont acquis dans toute l'Europe une célébrité méritée par l'ensemble admirable et le fini de leur exécution, dans le quatuor d'instrumens à cordes. L'aîné (CHARLES-FRÉDÉRIC) est né à Brunswick, le 11 novembre 1797. A

l'âge de quatorze ans il alla à Berlin, où sa mère lui enseigna les élémens de la musique; ensuite il reçut des leçons de violon de Moeser. Ses études persévérantes en firent un des violonistes les plus distingués de l'Allemagne. THÉODORE-HENRI-GUSTAVE, son frère, né le 3 décembre 1800, est aussi bon violoniste, et joue de l'alto avec une rare perfection. Le troisième frère (AUGUSTE-THÉODORE), né le 27 août 1805, se fait remarquer par le beau son qu'il tire du violoncelle, et sa manière expressive de phraser. Enfin le plus jeune, nommé FRANÇOIS-FERDINAND-GEORGE, est né à Brunswick, le 29 juillet 1809 : il joue le second violon dans le quatuor qui se compose des quatre frères. Tous ont du mérite comme instrumentistes et comme compositeurs; mais c'est surtout par leur réunion qu'ils ont acquis une grande valeur. L'habitude de jouer ensemble; l'unité de sentiment qui les anime; l'étude qu'ils ont faite des moindres détails pour arriver à l'effet le plus parfait et le plus homogène, les a conduits souvent à la réalisation du beau idéal. Peut-être se seraient-ils contentés de jouer eux mêmes du bonheur d'une telle production d'art, si une circonstance imprévue ne les eût en quelque sorte lancés dans le monde. Le duc Charles de Brunswick exerçait alors son despotisme sur ses sujets : il rendit une ordonnance qui défendait aux musiciens de sa chapelle de se faire entendre dans les concerts où dans quelque société que ce fût. Les frères Müller, alors attachés à son service, résolurent de donner leur démission, et de se préparer par des études à voyager, pour se faire entendre dans les quatuors. Leur démission fut acceptée le 10 octobre 1850; mais après la révolution qui mit fin au règne du duc Charles, le nouveau gouvernement traita avec eux pour leur rentrée dans la chapelle, et leur accorda un congé pour voyager. Ils se rendirent d'abord à Hambourg, où ils causèrent une vive sensation; puis ils allèrent à Berlin en 1852. D'abord ils eurent peu

d'auditeurs, parce que les amateurs s'étaient persuadé que les soirées de quatuors de Moeser étaient les meilleures qu'on pût entendre; mais bientôt le bruit de leur excellente exécution se répandit, et dans leurs dernières séances le public encombra la salle, les corridors et l'escalier. Leurs séjours dans les principales villes de l'Europe furent de véritables triomphes. A Paris même, ils eurent un succès éclatant en 1837, et l'on avoua que si rien n'égalait la poétique inspiration et la variété de style du talent de Baillot dans le quatuor, il y avait dans l'ensemble des frères Müller un charme qu'on n'avait trouvé jusque-là dans aucune réunion d'artistes.

Gustave Müller a fait graver quelques compositions pour le violon, entre autres : 1^o Première polonaise pour violon principal avec quatuor, op. 4, Brunswick, Spehr. 2^o Pot-pourri brillant sur des motifs du *Colporteur*, pour violon et orchestre, op. 8, Brunswick, Meyer. 3^o Variations sur une romance allemande, *idem*, op. 9, Halle, Helmuth. On a aussi plusieurs morceaux de George, particulièrement : 1^o Pot-pourri pour piano et violon sur des thèmes de *Jessonda*, op. 5, Brunswick, Spehr. 2^o Polonaise pour piano, op. 2, Brunswick, Herrig. 3^o Deuxième pot-pourri pour piano et violon, tiré du *L'empire* de Marschner, op. 6, Brunswick, Meyer. 4^o Chansons allemandes avec acc. de piano. Hanovre, Bachmann. Enfin, Auguste-Théodore Müller a publié des polonaises pour piano à quatre mains, à Bonn, chez Simrock, et une ouverture à grand orchestre, op. 2, à Leipsick, chez Hofmeister.

MULLER (ADOLPHE), dont le nom de famille véritable est SCHMID, est né le 7 octobre 1802, à Tolna, en Hongrie. Fort jeune encore, il perdit ses parens et fut recueilli par une tante qui le destinait au théâtre. Rieger, organiste de l'église St-Jacques, à Brünn, lui donna les premières leçons de musique; à huit ans il

joua un concerto de piano dans la salle de la redoute, en cette ville. Plus tard il débuta dans l'opéra et chanta avec succès à Prague, Lemberg, Brünn, et depuis 1825, à Vienne. Sans avoir appris les élémens de l'harmonie, il avait fait quelques essais de composition; mais arrivé dans la capitale de l'Autriche, il y prit des leçons de Joseph Blumenthal, puis écrivit une cantate pour l'anniversaire de la naissance de l'empereur. Le bon accueil qui fut fait à cet ouvrage l'encouragea, et dans l'année suivante il donna au théâtre de Josephstadt son premier petit opéra intitulé : *Wer andern eine Grube gräbt, füllt selbst hinein* (Celui qui tend un piège à autrui y est pris lui-même). Cette pièce fut suivie en 1826 de l'opéra-comique *Die schwarze Frau* (la Dame noire), sorte de parodie de *la Dame blanche*, qui eut un succès populaire. Dans la même année il fut engagé comme chanteur au théâtre de la Porte de Carinthie, et composa pour cette scène l'opérette intitulé *le Premier Rendez-vous*. La réussite complète de cet ouvrage décida Müller à cesser de paraître en public comme acteur. En 1828 l'administration du théâtre *An der Wien* le choisit comme directeur de musique, et le chargea de la composition d'un grand nombre de petits opéras, de *Singspiels* ou vaudevilles, et de parodies. Parmi celles-ci on remarque *Le Barbier de Sievering* (parodie du *Barbier de Séville*), *Othellert* (le Petit *Otello*), et *Robert der Teuxel* (Robert le diantre). Le nombre des pièces pour lesquelles il a écrit de la musique pendant cinq années s'élève à plus de soixante. On regrette qu'avec de l'originalité dans les idées, cet artiste, toujours pressé par le besoin, ait écrit la plupart de ses ouvrages avec négligence et précipitation. Aux compositions précédemment citées, il faut ajouter beaucoup de morceaux pour le piano et de chansons allemandes; l'éditeur Antoine Diabelli a publié environ 140 de ces productions. Avant 1855 Mül-

ler avait écrit aussi une messe et cinq offertoires. Depuis 1836 il est directeur de musique au théâtre de Kœnigstadt à Berlin.

MULLER (F.-A.), compositeur qui paraît avoir vécu à Berlin vers la fin du dix-huitième siècle, et qui a publié en 1796 : 1^o 5 sonates pour piano ou harpe, avec accompagnement de deux cors et violon, Berlin. 2^o 5 petites sonates pour harpe ou piano. 3^o Sonate et rondo en caprice pour le piano, *ibid.*, 1800.

MULLER (L.-F.), compositeur à Berlin, actuellement vivant, a publié une brochure relative aux discussions trop vives survenues entre le maître de chapelle Spontini et Rellstab, rédacteur du journal de musique intitulé *Iris*. Ce petit écrit a pour titre : *Spontini und Rellstab* (Spontini et Rellstab), Berlin, 1855, in-8^o de 51 pages.

MULLER (K.-R.), professeur de mathématiques à l'université de Marbourg, actuellement vivant, est auteur d'un livre intitulé : *Anleitung zum Generalbass und Anwendung desselben auf das Clavierspielen* (Instruction sur la basse continue, et sur son application au clavier), Marbourg, 1854, in-8^o de 4 feuilles.

MULLNER (JOSÉPHINE), harpiste distinguée, née à Vienne en 1769, fit admirer son talent en 1798, dans ses voyages à Dresde, à Leipsick et à Weimar. Elle donna plus tard des leçons de harpe à l'impératrice d'Autriche. On a gravé de sa composition 14 chansons allemandes, avec accompagnement de piano.

MUNCHHAUSEN (le baron DE), chambellan du prince Henri de Prusse, vivait à Rheinsberg en 1795. On le citait alors comme virtuose sur le piano et sur l'harmonica. On a gravé de sa composition : 1^o Trois symphonies pour l'orchestre, op. 1. 2^o Deux sonates à 4 mains pour le piano, op. 2, Paris, César. 3^o Sonate *idem*, op. 3, *ibid.* 4^o Dix chansons allemandes avec accompagnement de piano, op. 4, Berlin, Hummel. 5^o Deux sympho-

nies dédiées au roi de Prusse, op. 5, *ibid.*; et quelques autres productions.

MUND (HENRI), facteur d'orgues à Prague, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, y a construit, pour l'église Notre-Dame de la vieille ville, un orgue de 28 jeux, en 1671.

MUNDY (JEAN), musicien anglais, sous le règne d'Élisabeth, fut d'abord organiste du collège d'Éton, puis de la chapelle de Windsor. En 1586, il fut fait bachelier en musique à l'université d'Oxford, et quarante ans après, il y reçut le doctorat. Il mourut à Windsor en 1650, et y fut inhumé dans la chapelle de St.-George. Mundy eut la réputation de bon organiste, et quelques-unes de ses pièces, conservées dans le Virginal-Book de la reine Élisabeth, prouvent qu'il avait en effet du talent. Quelques madrigaux de sa composition ont été insérés par Morley dans le recueil intitulé *Les Triomphes d'Orianne*. Il a publié un recueil de chants et de psaumes à trois, quatre et cinq voix, sous ce titre : *Songs and Psalms, composed into three, four and five parts, for the use and delight of all such as either love or learne musicke*, Londres, 1594.

MUNDY (WILLIAM), fils du précédent, n'est connu que par quelques-unes de ses compositions. On trouve plusieurs de ses antennes dans la collection de Barnard.

MUNERAT (JEAN LE), musicien de la chapelle royale du collège de France, et théologien scolastique de l'université de Paris, vers la fin du quinzième siècle, est auteur d'un livre qui a pour titre : *De Moderatione et Concordiâ, Grammaticâ et Musica*, Paris, 1490.

MUNK (H.), savant suédois qui vivait dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a soutenu en 1695, à l'université d'Abo, une thèse qu'il a fait imprimer sous ce titre : *Dissertatio de usu organorum in templis*, Abo, 1675, in-4^o.

MUNNIUS (JEAN), compositeur allemand, au commencement du dix-septième siècle, a publié : *Lib. I. cantionum sa-*

carum 4, 5, 6 et 8 *vocum*, Strasbourg, 1611.

MUNSTER (JOSEPH-JOACHIM-BENOÎT), juriconsulte, notaire et directeur de musique à Reichenhall, en Bavière, dans la première moitié du dix-huitième siècle, s'est fait connaître comme compositeur et comme écrivain didactique par les ouvrages suivans : *Vesperæ longiores festivæ B. M. nec non brevissimæ toto anno 4 voc. cum 2 viol. partim concertantibus et duplici basso generali*, op. 1, Augsbourg, 1732. 2^o *Canticum canticorum, seu 8 Litanie cum 9 Antiphonis 4 voc. duobus violinis concertat., 2 clarinis cum tympano vel duobus cornibus venatoriis et duplici basso generali*, op. 2, Augsbourg, 1755. 3^o *Vesperæ pro toto anno non minus longæ, solemnes tamen fere omnes 4 voc. et 6 instrum.*, op. 4. 4^o *Concertationes breves ac faciles, solemnes tamen omnes, quarum ultimæ duæ pastoritiæ methodo nova, singulari et comico-ecclesiastica elaboratæ a 2 violinis, 2 corn. oblig. cum tympan. et duplici basso*, op. 5, Augsbourg, 1744. 5^o *VII Litanie 4 voc. et 5 instrum.*, op. 6, *ibid.*, 1751. 6^o 60 airs allemands agréables pour les fêtes communes à voix seule, 2 violons, 2 cors, 2 trompettes, violoncelle et orgue (ce sont des motets allemands). 7^o *Musices instructio in brevissimo regulari compendio radicaliter data*, c'est-à-dire, chemin le plus court et le plus sûr ou instruction véritable pour apprendre le noble art du chant, d'après les règles et les principes (en allemand), Halle, en Souabe, 1752, in-4^o. La deuxième édition de cet ouvrage a été publiée à Augsbourg, en 1741, 28 pages in-4^o. La cinquième édition, formant 4 feuilles in-4^o, a été publiée dans la même ville en 1756. 8^o *Scala Jacob ascendendo et descendendo*, ou Méthode courte et instruction complète pour apprendre par principes le noble art du plain-chant (en allemand), Augsbourg, 1745, in-4^o. Il y a une deuxième édition

de ce livre. Augsbourg, 1756, 5 feuilles in-4^o.

MUNTZBERGER (JOSEPH), violoncelliste d'origine allemande, est né à Bruxelles en 1769. Son père (Wenceslas Müntzberger) était attaché à la musique du prince Charles, gouverneur des Pays-Bas. A l'âge de six ans, il joua un concerto de violoncelle sur un grand alto devant ce prince, qui, lui trouvant des dispositions, lui donna pour maître Van Maldère, violoniste de sa chapelle, élève de Tartini. Après la mort de ce maître, Müntzberger reçut de son père des leçons pour plusieurs instrumens ; mais celui qu'il choisit de préférence fut le violoncelle. A quatorze ans il se rendit à Paris, et sans autre secours que la méthode de Tilière, il parvint par ses études à exécuter les choses les plus difficiles de ce temps. En 1790, il entra à l'orchestre du théâtre lyrique et comique, boulevard Saint-Martin ; mais peu de temps après il passa à l'Opéra-comique du théâtre Favart, dont il devint la première basse solo, après la retraite de Cardon. Après quarante ans de service, il se retira en 1850, avec une pension de retraite. Il fut aussi violoncelliste de la chapelle de Napoléon, puis, après la restauration, il entra dans celle du roi. Müntzberger s'est fait entendre avec succès dans plusieurs concerts, particulièrement dans ceux de la rue de Cléry, qui eurent de la vogue au commencement de ce siècle. Il a publié beaucoup de compositions pour son instrument : ses principaux ouvrages sont : 1^o Symphonie concertante pour violon et violoncelle, Paris, Sieber. 2^o Concertos pour violoncelle, n^o 1, Paris, Nadermann ; n^o 2, op. 34, Paris, Leduc ; n^o 3, Paris, Frey ; n^o 4, Paris, Sieber ; n^o 5, *ibid.* 3^o Thème varié avec orchestre, Paris, Carli. 4^o Trios pour violoncelle, violon et basse, op. 1 et 2, Paris, Pleyel. 5^o Environ vingt œuvres de fantaisies et d'airs variés, avec accompagnement de quatuor, Paris, chez les principaux éditeurs. 6^o Duos pour 2 viol-

loncelles, op. 5, 6, 10, 11, 52, 56, 59, 41, 45, et livre 11, *ibid.* 7^e Duos pour alto et violoncelle, op. 7, Paris, Leduc. 8^e Sonates pour violoncelle, liv. 1, 2, op. A, B; op. 55, 40, Paris, Leduc, Naidermann et Sieber. 9^e Études et caprices, liv. 1, 2, 5, *ibid.* 10^e Airs variés, 4 livres, *ibid.* 11^e Nouvelle méthode pour le violoncelle, Paris, Sieber.

MURAT (ANTOINE), Arménien de naissance, était attaché, comme second interprète, à la légation suédoise de Constantinople en 1780. Il écrivit pendant son séjour dans cette ville un livre intitulé : *Essai sur la mélodie orientale, ou explication du système des modes et des mesures de la musique turque*. Cet ouvrage, resté en manuscrit, paraît s'être égaré. On en trouve une analyse dans le *Musik-Kunst Magazin*, de Reichardt, p. 57.

MURIS (JEAN DE), dont le nom français était peut-être DE MURS, ou DE MEURS, est le plus célèbre des écrivains du quatorzième siècle sur la musique. Les opinions ont été partagées sur le pays qui l'a vu naître : suivant Gesner (*Biblioth. univers.*), et Tanner (*Biblioth. Britannico-Hibern.*, p. 557), il serait Anglais de naissance ; ils sont suivis dans cette opinion par Hawkins, qui l'appuie de ces deux vers tirés d'un ancien manuscrit existant en Angleterre :

John de Muris, variis floruitque figuris,
Anglia cantorum omen gignit plurimum.

Bontempi (*Istoria musica*, p. 199) l'appelle *Perugino* (de Pérouse), peut-être par une faute d'impression, au lieu de *Parigino*; Jean de Beldomandis, commentateur de Jean de Muris, dit qu'il était de Paris (*Johannes de Muris Parisiens.*); d'autres enfin, au nombre desquels est M. Weiss, auteur de la notice insérée dans la *Biographie universelle* de Michaud, lui donnent seulement la qualité de Français et ajoutent qu'on le croit

communément originaire de Normandie. Un manuscrit du quinzième siècle, qui se trouvait à la bibliothèque de l'abbaye de Saint-Blaise, dans la Forêt Noire, et qui contient des questions sur diverses parties de la musique, extraites d'un autre ouvrage de Jean de Muris, a pour souscription : *Explicit tractatus de musica magistri Johannis de Muris de Francia. Amen.* Il paraît qu'il régnait déjà de l'incertitude sur ce point dans les premières années du quinzième siècle, car un manuscrit de la bibliothèque de Padoue, daté de 1404, dont le P. Martini possédait une copie, est intitulé : *Mag. Joh. de Muris de Normandia alias Parisiensis pratica mensurabilis cantus, cum expositio Prodocimi de Beldemandis*. En réalité, ce théoricien célèbre était né en Normandie ; on en a la preuve : 1^o dans un Traité des fractions dont le manuscrit, daté de 1521, se trouve à Oxford, dans le fonds de Digby de la Bibliothèque Bodléienne, sous le n^o 190, fol. 72. Ce traité a pour inscription : *Tractatus canonum minutiarum philosophicarum et vulgarium, quem composuit mag. Johannes de Muris, Normannus A. mcccxxi.* Dans le prologue de ce traité, l'auteur dit que c'est dans la même année qu'il a écrit sur l'art de la musique chantée et écrite ou figurée, tant mesurée que pleine, et sur toutes les manières possibles de faire le contrepoint ou déchant, non seulement par notes réelles, mais avec toutes les notes de passage et d'ornement : voici ses paroles : *Eodem anno notitia artis musicæ proferendæ et figurandæ tam mensurabilis quam plane, quantum ad omnem modum possibilem discantandi, non solum per integra, sed usque ad minutissimas fractiones.... nobis claruit*; 2^o Dans une lettre qu'il a écrite au pape Clément VI (dont le pontificat a commencé en 1342 et a fini dix ans et quelques jours après), et qui se trouve parmi les manuscrits de la Bibliothèque royale de Paris (cod. 7445). On y voit que dans sa jeunesse il avait

été lié d'amitié avec ce chef de l'Église, qui avait été d'abord moine à la Chaise-Dieu, en Normandie, puis archevêque de Rouen.

Le rédacteur du catalogue des manuscrits de la Bibliothèque royale de Paris donne à Jean de Muris la qualité de chanoine de Paris, probablement d'après l'autorité de Mersenne qui l'appelle *Canonicus et decanus ecclesie Parisiensis* (Harmonie., lib. I, prop. XXV, page 8) ; je n'ai trouvé nulle part la preuve qu'il l'ait été, mais bien qu'il fut docteur et professeur de Sorbonne dans cette ville. Ce fait est démontré 1^o par son Traité de la musique spéculative, dont l'abbé Gerbert a publié le contenu (*Scriptor. ecclesiast. de Musica*, t. III, pag. 256-285), d'après des manuscrits des bibliothèques de Paris, de Vienne et de Berne, et qui est terminé par ces mots : *Explicit Musica speculativa secundum Boëtium, per magistrum Johannem de Muris abbreviata Parisiis in Sorbona anno Domini 1525* ; 2^o par les *Canones de eclipsibus*, du même auteur, dont le manuscrit se trouve à Oxford, dans le fonds de Digby de la Bibliothèque Bodléenne, sous le n^o 97. On y voit en note : *Hos canones disposuit Johannes de Muris Parisiis in A. MCCCXXXIX in domo scholarium de Sorbona*.

L'année de la naissance et celle de la mort de Jean de Muris sont inconnues. Quelques anciens auteurs, tels que Jumihae (*la Science et la pratique du plain-chant*, p. 120) et Brossard (*Diction. de musique*, 5^{me} édition, p. 80), se bornent à dire qu'il vécut vers 1550 ; Choron et Fayolle (*Diction. histor. des musiciens*) disent qu'on croit qu'il a vécu depuis 1500 jusqu'en 1570 ; mais la date de 1521, que j'ai rapportée précédemment comme celle d'un de ses ouvrages, indique qu'il a dû naître avant l'année 1500. On ne trouve d'ailleurs de témoignages positifs de son existence que jusqu'en 1545, date de la composition de ses Pronostics sur la conjonction de Saturne et de Jupi-

ter, dont il y a des manuscrits dans la Bibliothèque royale de Paris et à Oxford. Je ne sais sur quel fondement M. Weiss a dit (*Biograph. univers.*) qu'on sait que Jean de Muris vivait encore en 1558 ; je n'ai point trouvé de document qui donnât du poids à cette conjecture, bien qu'il soit possible qu'il ait vécu plus tard.

À l'époque où l'histoire de la musique était peu connue, on a considéré Jean de Muris comme l'inventeur des signes de la musique mesurée. Le premier qui paraît avoir répandu cette erreur est Nicolas Vincentino qui, dans son *Antica musica ridotta alla moderna prattica* (p. 9) dit expressément que les huit figures de notes en usage de son temps (1555) ont été inventées par le très-grand philosophe Jean de Muris. Il a été suivi par Zarlino, Bernardi, par Gassendi (*Manuductio ad theoricam musicæ*, cap. 5), par Jumihae (*la Science et la pratique du plain-chant*, 3^{me} part., cap. IV), par Brossard, et beaucoup d'autres. Mersenne fut le premier qui émit un doute sur ce fait, dans une lettre à Doni, longtemps inconnue, et que j'ai publiée dans le 12^{me} volume de la *Revue musicale* (pag. 249 et suiv.). « Quant à « Jean de Muris (dit-il) que nous avons « dans la Bibliothèque du roy, *in ma-* « *gnof*, je fais grand doute s'il a in- « venté les notes, attendu qu'il n'en dit « rien dans tout son livre ; et on ne doit « pas manquer à avertir le lecteur quand « on invente quelque chose de nouveau. » J.-J. Rousseau dit aussi (art. *Musique*), en parlant de l'opinion qui attribue l'invention des figures de la musique mesurée à Jean de Muris : « Ce sentiment, bien « que très-commun, me paraît mal fondé, « à en juger par son traité de musique « intitulé : *Speculum musicæ*, que j'ai « eu le courage de lire presque entier, « pour y constater l'invention que l'on « attribue à cet auteur. » Il est bien singulier que ces deux écrivains, ayant eu sous les yeux le grand traité de musique de Jean de Muris, n'aient eu que des dou-

tes à ce sujet, et n'y aient pas remarqué qu'il dit d'une manière expresse que Gui d'Arezzo inventa de nouvelles notes et figures pour le plain-chant, ajoutant que beaucoup d'autres auteurs, parmi lesquels il en cite un maintenant inconnu, et Franco le *Teutonique*, ont traité amplement de la musique mesurée. Il y a deux passages fort clairs sur ce sujet dans le *Speculum musicæ*, l'un au chapitre 6^m du premier livre, l'autre dans le prologue du septième livre; voici le premier : *In musica autem practica plana floruit Guido monachus qui novas adinvenit notas et figuras et monocordo et tonis multo scripsit. De mensurabili autem musica multi tractaverunt, inter quos florere videtur quidam qui Aristoteles in titulo libri sui nominatur et Francho Teutonius* (cap. 6, *De musices inventoribus*, fol. 4 verso).

Le traité de Jean de Muris intitulé *Speculum musicæ* est le plus considérable des ouvrages de Jean de Muris. Je n'en connais que deux manuscrits qui sont à la Bibliothèque royale de Paris. Le premier (n° 7027 in-fol.) est un magnifique volume de plus de 600 pages sur vélin, d'une écriture fort belle du commencement du 15^e siècle. L'autre (n° 7207 A) sur papier, d'une mauvaise écriture chargée d'abréviations, n'est point complet. L'ouvrage est divisé en sept livres : le premier traite de la musique en général, de l'invention de ses diverses parties, et de sa division, en 76 chapitres; le second, des intervalles, en 125 chapitres; le troisième, des proportions et des rapports numériques des intervalles, en 56 chapitres; le quatrième, des consonnances et des dissonances, en 51 chapitres; le cinquième, des tétracordes de la musique des anciens, de la division du monocorde et de la doctrine de Boëce, en 52 chapitres; le sixième, des modes, de la tonalité antique, du système des hexacordes, et des nuances, en 115 chapitres; le dernier, de la musique figurée, du déchant, et du système de mesure.

L'ouvrage est terminé par une comparaison de la musique antique et de la moderne (du quatorzième siècle). Ce livre est composé de 45 chapitres.

En examinant avec attention cette immense encyclopédie de la science musicale au moyen âge, et y retrouvant dans toutes ses parties la doctrine exposée dans les autres ouvrages relatifs à la musique qui portent le nom de Jean de Muris, je m'étais persuadé que ceux-ci n'en étaient que des parties détachées; mais un plus mûr examen m'a fait penser qu'il est plutôt une dernière édition, si je puis m'exprimer ainsi, de tous ces ouvrages corrigés et réunis. Il s'y trouve trop de savoir pour qu'on puisse le considérer comme le produit de la jeunesse de l'auteur. Pour bien connaître les opinions de Jean de Muris, parvenu à la maturité de son savoir en musique, c'est là qu'il faut puiser. On a lieu de s'étonner que l'abbé Gerbert n'ait pas été informé de l'existence de cet important traité, et que ses correspondans ne lui en aient pas fourni une copie pour sa collection des écrivains du moyen âge sur la musique au lieu de l'abrégé mêlé de prose et de vers techniques qu'il a publié dans le troisième volume de cette collection, sous le titre de *Summa musicæ magistri Joannis de Muris*, d'après deux manuscrits de l'abbaye de Saint-Blaise et de la Bibliothèque royale de Paris. Celui-ci se trouve aussi dans un manuscrit de la Bibliothèque de l'université de Gand. Je ne le crois pas l'ouvrage de Jean de Muris lui-même, mais une sorte de précis (*summa*) de sa doctrine, fait par quelque écrivain postérieur. Il n'en est pas de même du Traité en deux livres *De Musica practica*, dont il y a des manuscrits dans les bibliothèques de Vienne, du Vatican, de Paris, et au Musée Britannique; du Traité de musique spéculative, dont il y a un manuscrit (n° 7369, in-4°) à la Bibliothèque royale de Paris, dans celle de Vienne, et que l'abbé Gerbert a publié d'après un manuscrit de Berne; enfin du Traité du con-

trepoint intitulé *De Discantu*, dont je possède un manuscrit complet, et qui n'est qu'en abrégé dans la plupart des bibliothèques. Ces ouvrages sont originaux, et leur composition paraît avoir précédé celle du *Speculum musicæ*. Le Traité de la musique pratique a été composé en 1521. Gerbert n'en a publié qu'un extrait d'une autre main (pag. 292 — 501). Le Traité de la musique spéculative est de l'année 1525. Il est à la Bibliothèque royale de Paris, comme l'a écrit Jean de Muris. Cet ouvrage est un abrégé fort bien fait du grand Traité de musique de Boèce. Conrad, surnommé *Noricus*, parce qu'il était né dans la Styrie, et qui était maître-ès-arts de l'Académie de Leipsick, au commencement du seizième siècle, a refait cet ouvrage, et l'a rangé dans un autre ordre. Gerbert a publié son travail (*De Script. ecclesiast. musicæ*, t. III, p. 256 — 285). C'est probablement le même ouvrage dont il y a une ancienne édition intitulée : *Mag. Joh. De Muris Epitome in Musicam Boethii omnes conclusiones musicas mira celeritate mathematicè demonstrans*. Francfort, 1508. Le Traité de contrepoint ou de chant de Jean de Muris est ce qu'on a fait de plus complet et de plus satisfaisant jusqu'à l'époque où il vécut. J'ai préparé une édition correcte de cet important ouvrage, avec une traduction française, et des notes en grand nombre. A l'égard de beaucoup d'autres ouvrages qu'on trouve en manuscrit sous le nom de Jean de Muris, ils ne lui appartiennent qu'en ce qu'ils sont extraits de ses livres. Tels sont : 1^o *Joannis de Muris Tractatus de Musica, in epitomen contractus*, qu'on trouve à la Bibliothèque royale de Paris (n^o 7569 in-4^o, sous la date de 1471); 2^o *Liber proportionum musicalium : auctore Magistro Joanne de Muris, olim Canonico Parisiensi*, de la même bibliothèque (n^o 7295, in-fol.); 3^o *De numeris qui musicæ retinent consonantias, secundum Ptolemæum de Parisiis*, publié par Ger-

bert; 4^o *De Proportionibus* (idem); 5^o *Questiones super partes musicæ* (idem); 6^o *Ars discantus* (idem); et plusieurs autres qui se trouvent dans les principales bibliothèques d'Angleterre, d'Allemagne et d'Italie.

Jean de Muris était un savant homme, qui a écrit sur beaucoup d'autres sujets que la musique; on a de lui : 1^o *Arithmetica communis, ex Boethii arithmetici excerpta*, publié en 1515, à Vienne, en Autriche, par les soins de George Tamstetter. 2^o Le canon des tables Alphonsines, parmi les manuscrits de la bibliothèque Bodléenne à Oxford; 3^o *Arithmetice speculative libri duo*. Mayence, 1538. in-8^o; 4^o *Quadrupartitum numerorum* (Bibl. roy. de Paris, n^o 7190, 7191); 5^o *Epistola de numerorum fractionibus* (ibid., n^o 7190); c'est le même ouvrage qui existe à Oxford sous le titre : *Tractatus canonum minutiarum philosophicarum et vulgarium*; 6^o *Tractatus de mensurandi ratione* (Biblioth. roy. de Paris, n^os 7580, 7581); 7^o *Prognosticatio super conjunctione Saturni, Jovis et Martis* (ibid., 7578. A); 8^o *Epistola ad Clementem VI De generali passagio ultra mare* (ibid. (7445).

MURR (CHRISTOPHE-THÉOPHILE DE), savant écrivain, né à Nuremberg en 1755, fit ses études dans sa ville natale et à l'université d'Altdorf, et visita ensuite Strasbourg, Amsterdam, Leyde et Utrecht, l'Autriche, l'Italie et l'Angleterre, dans le dessein de faire des recherches dans les bibliothèques, et de lier des relations avec les savans les plus distingués de ces contrées. Revenu dans sa patrie, il obtint la place de directeur des douanes qu'il conserva longtemps. Il est mort, presque octogénaire, le 8 avril 1811, après avoir été nommé associé des académies de Gœttingue, de Berlin, de Cassel, de Strasbourg, de Munich et de l'Institut de France. Parmi les nombreuses productions de ce savant homme, on en distingue plusieurs relatives à la musique; la première a

pour titre : *Notitia duorum codicum Guidonis Aretini*, etc., Nuremberg, 1801, in-4° avec 2 planches ; la seconde : *De papyris seu voluminibus grecis Herculanensibus*, Strasbourg, 1804, in-8° de 60 pages et 2 planches. Ce petit volume contient le texte grec d'un fragment du traité de Philodème sur la musique, trouvé dans les ruines d'Herculanum. Le troisième écrit de De Murr est intitulé : *Philodem von der Musik, ein Auszug aus dessen viertem Buche* (Extrait du quatrième livre de Philodème sur la musique), Berlin, 1806, in-4° de 64 pages et 2 planches. C'est une traduction allemande, avec commentaires, du fragment publié dans le n° précédent. De Murr a aussi donné le *Projet d'un catalogue de tous les musiciens connus de l'Europe*, dans le deuxième volume de son *Journal pour l'histoire des arts et de la littérature* (Nuremberg, 1775-89, 17 vol. in-8°), p. 2-28. Enfin, parmi les nombreux ouvrages de ce laborieux écrivain, on compte un *Essai sur l'histoire de la musique à Nuremberg* (*Versuch einer Geschichte der Musik in Nürnberg*), Nuremberg, 1805, in-4°.

MÜRSCHHAUSER (FRANÇOIS-XAVIER-ANTOINE), directeur de musique du couvent collégial de Notre-Dame à Munich, né à Zabern, en Alsace, vers 1670, apprit le contrepoint sous la direction de Jean-Gaspard de Kerl ; il obtint ensuite les fonctions de chantre et enfin de directeur de musique. Il mourut à Munich en 1755, et non en 1757 ; comme le dit Gerbert. On connaît de lui les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Occlitum novum organum*, ou préludes et fugues pour l'orgue sur les huit tons du plain-chant, avec treize variations, Augsbourg, 1696, gravé. 2° *Vesperinum latrue et hyperdulice cultum 4 vocum concertantium*, 2 viol. oblig. et 4 voc. rip. Ulm, 1700, imprimé. 3° *Proto typi longo-brevi organici II partes*, Nuremberg, sans date, in-4° obl. gravé. Cet ouvrage contient des

préludes et fugues courtes pour l'orgue. 5° *Fundamentalische Anleitung sowohl zur Figural als choral Musik* (Guide fondamental pour la musique figurée et chorale). Munich, 1707, in-fol. obl. gravé. 6° *Operis organici tripartitæ*, Part. I, Munich, 1712 ; Part. II, ib., 1714. 7° *Academia Musico poetica bipartita*, ou École supérieure de la composition (en allemand). 1re partie, où il est traité des intervalles, des consonnances et des dissonances, des tons et des modes, tant du plain-chant que de la musique figurée. Nuremberg, 1721, in-fol. A la fin du titre fort long de cet ouvrage, on trouve ces mots : *Um dem vorthefflichen Herrn Matthesons ein mehreres Licht zu geben* (Pour donner plus de lumières à l'excellent M. Mattheson). Il n'en fallut pas davantage pour allumer la bile de celui-ci ; avec sa rudesse ordinaire il répondit à Mürschhauser, dans sa *Critica Musica*, et intitula sa réponse : *De melopoetische Licht-Schere*, etc. (Mouchettes melopoétiques à l'usage du chat barbouilleur de l'école dite haute école de composition de Notre-Dame à Munich, etc.) Les nombreuses fautes d'impression du livre de Mürschhauser pretaient des armes à Mattheson ; il s'en servit sans pitié, quoiqu'il sût très-bien qu'elles ne devaient pas être imputées à l'auteur. Le pauvre Mürschhauser fut si accablé de la réponse de son adversaire, qu'il ne publia pas la seconde partie de son livre. 8° *Psaumes des vêpres* dans les 8 tons de l'église à 4 voix concertantes, 2 violons et basse continue, Augsbourg, 1728. In-4°.

MUSÆUS (JEAN-ANTOINE), musicien danois, vivait à Copenhague, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. On a de lui un recueil pour le clavecin intitulé : *Divertimento musico per il cembalo solo*, etc. Copenhague, 1765, in-fol. On y trouve des sonates, des sonatines, et d'autres petites pièces. Dans la préface de cet ouvrage, l'auteur traite des effets de la musique sur l'âme.

MUSARD (F.). Voyez le supplément.

MUSCOV (JEAN), pasteur primaire et inspecteur des écoles et églises de Lauban, né le 2 juin 1635, à Gross-Gräbe, dans la haute Lusace, fut d'abord diacre à Kittletz, puis à la paroisse de Lauban, en 1668, et enfin, en 1695 à Lauban, où il mourut le 17 octobre de la même année. On a de lui un ouvrage intitulé : *Gestrafte Missbrauch der Kirchen-Musik und Kirchhufe, aus Gottes Wort zur Warnung und Besserung vorgestellt* (Abus puni de la musique religieuse et des cimetières, par la parole de Dieu servant d'avertissement et de correction), Lauban, 1694, In-8° de 110 pages.

MUSET (COLIN), célèbre ménestrel, naquit au commencement du treizième siècle. Il était à la fois poète, musicien et jouait bien du violon ou plutôt de la vielle. Les manuscrits de la Bibliothèque du roi, cotés 65 et 66 (fonds de Cangé), nous ont conservé trois chansons notées de sa composition. L'une d'elles, qui commence par ces vers :

« Sire quens j'ai viélé
« Bevant vos en vostre ostel.

nous apprend qu'il parcourait les châteaux pour y chanter et y jouer du violon, afin d'obtenir un salaire. On y voit aussi qu'il était marié, et qu'il avait une fille. La vie errante qu'il menait ne prouve pas au reste que sa condition fût misérable, car il dit, dans la même chanson, qu'il avait une servante pour sa femme, un valet pour soigner son cheval, et que sa fille tuait les chapons à son arrivée, pour fêter son retour. On croit que Thibaut IV, comte de Champagne et roi de Navarre, le prit à son service et le fixa près de lui. On a répété souvent que l'instrument dont jouait Colin Muset était *la vielle*; mais Roquefort a prouvé que ce mot, dans le langage des douzième et treizième siècles, signifie *le violon* (Voy. son livre intitulé : *De la poésie française dans les XII^e et XIII^e siècles*, p. 107 et 108). D'ailleurs ces

vers d'une chanson de Muset ne laissent aucun doute à cet égard :

« J'aloj a li el paelot :
« O tot la vielle et l'archet
« Si li ai chanté le Muset. »

(*J'allai à elle dans la prairie et lui chantai ma chanson avec la vielle et l'archet*). L'archet n'a jamais servi à jouer de la vielle. Cet instrument s'appelait *Rote* dans le moyen âge. On ne sait ce que Laborde a voulu dire quand il a écrit (*Essai sur la musique*, t. 2, p. 207) que l'esprit de Colin Muset l'éleva au grade d'académicien de Troyes et de Provins ! Oit a-t-il vu qu'il y eût en France des académies au 15^e siècle ? Il a voulu parler, sans doute, des espèces de concours que le roi de Navarre avait établis dans ces deux villes pour les chansons. On a commis à l'égard de ce musicien deux autres erreurs qu'il est bon de relever ici : la première consiste à lui attribuer une part considérable dans l'érection du portail de l'église Saint-Julien des Ménestriers, rue Saint-Martin, à Paris ; or, cette confrérie, aux frais de laquelle l'église fut bâtie, ne fut instituée qu'en 1528, et même ne fut constituée que trois ans après. Voici ce qu'en dit le père Dubreuil (*Antiquités de Paris*, p. 571) : « En 1551, il se fit une assemblée de « jongleurs et de ménestriers, lesquels, « d'un commun accord, consentirent tous « à l'érection d'une confrérie sous les « noms de Saint-Julien et Saint-Genest, « et en passèrent lettres qui furent scel- « lées au Châtelet, le 25 novembre dudit « an. » Colin Muset n'a donc pu concourir à ce qui concernait cette confrérie ; puisqu'il était mort depuis longtemps en 1551. La seconde erreur relative à ce ménestrel est celle-ci : Il y avait au portail de Saint-Julien deux figures debout, l'une de Saint-Julien, l'autre de Saint-Genest. Celle-ci tenait un violon ou *Rebec*. Plusieurs auteurs l'ont prise pour l'effigie de Colin Muset. Mais un monument dont parle aussi le père Dubreuil, prouve in-

vinciblement que la figure n'était autre que Saint-Genest : ce monument est le sceau de la confrérie où l'on voyait , comme au portail, Saint-Julien et Saint-Genest, avec cette légende : *C'est le sceau de saint Julien et de saint Genest, lequel a été vérifié au Châtelet et à la cour de l'Official.*

MUSSINI (NICOLAS), musicien italien, chanteur médiocre et compositeur, était avec sa femme attaché au théâtre de Londres en 1792. L'hiver suivant il chanta avec succès à Hanovre, dans les concerts. En 1795 il fut applaudi à Cassel comme violoniste et comme guitariste, puis il chanta avec sa femme à Hambourg l'opéra intitulé *La Cameriera astuta*. En 1794 il arriva à Berlin et y fut engagé au Théâtre royal ; mais il n'y réussit pas. Quatre ans après il reçut sa démission, mais la reine mère le prit à son service en qualité de compositeur de sa chambre. Il paraît qu'il occupait encore cette position en 1805. On connaît de sa composition : 1^o *La Guerra aperta*, opéra bouffé, représenté à Potsdam et à Charlottenbourg en 1796. 2^o *Les Caprices du Poète*, opérette représenté à Berlin en 1805. 3^o 6 duos pour 2 violons, op. 1, liv. 1 et 2, Offenbach, 1794. 4^o 6 ariettes avec accompagnement de piano ou guitare, Hambourg, 1796. 5^o *Canzonette ital. e francese per il soprano e piano*, ibid. 6^o 6 sonates pour deux violons, op. 2, Paris, Sieber. 7^o 6 quatuors pour deux violons, alto et basse, Milan, Riccardi. 8^o 6 duos pour 2 violons, op. 5, Paris, Nadermann. 9^o Trois grands duos *idem*, liv. 5, Berlin, Schlesinger. 10^o 5 solos pour violon, Paris, Nadermann. 11^o Cinq livres de romances de Florian avec acc. de piano et violon obligé, Berlin, Schlesinger.

MÜTTEL (JEAN-GODEFROID), organiste de l'église principale de Riga, naquit en 1729, à Mœtlen, dans le duché de Saxe-Lauenbourg. Fils d'un organiste de ce lieu, il apprit sous sa direction à jouer du clavecin, dès qu'il eut atteint sa sixième

année ; puis on l'envoya à Lubeck continuer ses études musicales auprès de Jean-Paul Kunzen. Après avoir travaillé avec ce maître jusqu'à l'âge de dix-sept ans, il entra dans la musique du duc de Mecklembourg-Schwerin. Environ deux ans après, il obtint de son maître la permission de voyager pour perfectionner son talent, et sa place lui fut conservée. L'objet principal de son voyage était de voir et d'entendre Jean-Sébastien Bach, devenu vieux et infirme, mais toujours brillant de génie et de savoir. Müthel se rendit donc à Leipsick : Bach le reçut avec bienveillance, le logea dans sa maison, et le guida par ses conseils et par la communication de ses ouvrages. Après la mort de ce grand homme, Müthel demeura quelque temps à Naumbourg, chez Altnikol. De là il se rendit à Dresde et y fut bien reçu par Hasse à qui il avait été recommandé. Les fréquentes occasions qu'il eut d'entendre Salembini et les autres chanteurs italiens de l'Opéra réformèrent son goût et lui donnèrent un style plus moderne. De Dresde il alla à Berlin et à Potsdam, où il retrouva son ancien ami Charles-Philippe-Emanuel Bach, puis à Hambourg pour y voir Telemann, ami de son père. Il retourna enfin à la cour de Mecklembourg ; mais ce séjour lui parut peu agréable après la vie active et tout artistique dont il avait joui pendant plusieurs années. Il saisit la première occasion de s'en éloigner, en acceptant d'abord la direction de la petite chapelle d'un M. de Wietinghof, conseiller intime de l'empereur de Russie, puis la place d'organiste à l'église principale de Riga. Il occupait encore celle-ci en 1790. Je n'ai point de renseignement sur l'époque précise de la mort de cet artiste, qui fut un grand musicien et un homme de génie, mais qui, n'ayant fait imprimer qu'un petit nombre de ses ouvrages, est peu connu. On a imprimé de sa composition : 1^o Trois sonates et deux airs avec douze variations. 2^o Quatre mélodies pour

le clavecin et pour le chant, Leipsick, 1756, in-4°. 3° *Oden und Lieder von verschiedenen Dichtern in d'e Musik gesetzt* (Odes et chansons de différens poètes mises en musique), Hambourg, 1759, in-4°. 4° *Due concerti per il Cembalo*, Riga, 1767, in-4°. 5° *Duetto für 2 Claviere, 2 Flügel, oder 2 Fortepiano*, Riga, Fr. Hartknoch, 1771, in-folio.

MUTIANUS. Voyez GAUDENCE.

MUTZENBRECHER (le Dr. L.-S.-D.), libraire et maître de postes à Altona, naquit dans cette ville en 1760. Amateur passionné de musique, il jouait de plusieurs instrumens; il a composé des chansons et des chants à plusieurs voix. On lui doit aussi un bon article sur la *Melodica* de Rieffelsen, inséré dans la Gazette musicale de Leipsick (ann. 1819, p. 625). Cet amateur distingué est mort en 1858. Sa bibliothèque de musique, qui a été vendue à Altona au mois de février 1859, renfermait beaucoup de choses intéressantes concernant la théorie et la pratique de l'art; j'y ai acquis des ouvrages rares et précieux, en grand nombre.

MYLIUS (ANDRÉ), docteur en droit, assesseur de la faculté de jurisprudence, professeur et syndic de l'université de Leipsick, naquit à Schœpplin, près d'Eisenbourg, le 12 avril 1649. Il a écrit une dissertation intitulée : *Disputatio de Juribus circa musicos ecclesiasticos*, Leipsick, 1688, in-4°. Mylius est mort à Leipsick le 6 juin 1702.

MYLIUS (WOLFGANG-MICHEL), maître de chapelle du duc de Gotha, n'est point connu par les circonstances de sa vie; on sait seulement qu'il mourut à Gotha en 1712 ou 1713, et qu'il avait eu pour maître de musique Christophe Bernhardi. On lui doit un traité élémentaire de musique, à l'usage des écoles, intitulé : *Rudimenta musices, das ist : Eine kurze und grundrichtige Anweisung zur Singe Kunst, etc.* (Rudiments de musique, c'est-à-dire instruction courte et solide

pour l'art du chant, etc.), Mulhouse, 1685, in-8°. Il paraît qu'à l'époque de cette publication, Mylius demeurait à Mulhouse.

MYSLIWECEK (JOSEPH), compositeur, fils d'un menuisier, naquit dans un village près de Prague, le 9 mars 1757. Il reçut dans l'école communale les premières notions de la musique, fit des études littéraires, et alla même suivre un cours de philosophie à Prague, après quoi il retourna chez son père, pour embrasser sa profession; mais après la mort de celui-ci, il laissa son moulin à son frère jumeau, et prit la résolution de se faire musicien de profession. Il se rendit à Prague où il fut d'abord employé comme violoniste dans les églises. Pendant ce temps, il étudiait le contrepoint sous la direction de Habermann. Le célèbre organiste Segert le prit ensuite pour élève. En 1760 il publia les six premières symphonies de sa composition, sous les noms des six premiers mois de l'année : le succès qu'elles obtinrent décida de sa vocation. Son goût le portait vers la musique de théâtre; mais à cette époque elle était surtout florissante en Italie : il résolut de s'y rendre, et partit pour Venise en 1765. Il y trouva Pescetti qui lui enseigna l'art d'écrire pour le chant, particulièrement dans le récitatif. Appelé à Parme l'année suivante, il y écrivit son premier opéra dont le succès fut si brillant, que l'amalassateur de Naples lui procura un engagement pour aller composer dans cette ville un ouvrage pour l'anniversaire du roi. *Il Bellerofonte* était le titre de cet opéra, dont les beautés excitèrent l'admiration générale. Dès ce moment il devint célèbre; mais dans l'impossibilité de prononcer son nom, les Italiens l'appelèrent *Il Boemo*, ou *Fenaturini*. De retour à Venise, il y fut couronné après la représentation d'un de ses ouvrages, et les sonnets furent prodigués en son honneur. Neuf fois, Naples le rappela et lui confia la composition d'ouvrages dramatiques

qui furent tous accueillis par la faveur publique. Il écrivit aussi avec succès à Rome, à Milan et à Bologne. Mozart le rencontra dans cette dernière ville en 1770, dans un état de misère profonde, malgré sa renommée. Le plus haut prix qu'on payait alors au musicien le plus célèbre était une somme de cinquante ou soixante sequins (environ 400 francs). Ces faibles ressources ne pouvaient suffire aux penchans généreux de Mysliweczek. Heureusement il rencontra plus tard un protecteur dans un jeune Anglais qui devint son élève, et qui fournit à ses besoins. En 1775 il fut appelé à Munich pour y composer *l'Erifile* : cet ouvrage ne répondit pas à ce qu'on attendait du compositeur : lui-même avoua qu'il ne s'était point senti en verve en l'écrivant, et qu'il n'était inspiré que sous le ciel de l'Italie ; semblable en cela à Winkelman et à Thorwaldsen, qui, après de longs séjours à Rome, n'ont pu vivre sous le climat du Nord qui les avait vus naître. En 1778, Mysliweczek était à Pavie ; l'année suivante il écrivit à Naples son *Olimpiade*, qui fit naître des transports d'admiration dans

toute l'Italie. L'air de cet opéra *Se cerca, se dice*, eut un succès de vogue. La célèbre cantatrice Gabrieli aimait beaucoup à chanter les airs du musicien de la Bohême, et disait qu'aucun compositeur n'écrivait aussi bien pour sa voix. Mysliweczek mourut à Rome le 4 février 1781, à l'âge de quarante-quatre ans. Son élève, le jeune Anglais Barry, lui fit faire des obsèques magnifiques, et lui fit élever un tombeau en marbre dans l'église de Saint-Laurent *in Lucina*. Ce compositeur a écrit en Italie environ trente opéras : les meilleurs sont *le Bellerofonte*, *Armida*, *l'Olimpiade*, *Nitetti* et *l'Adriano in Siria*. On connaît aussi sous son nom plusieurs oratorios, et Dlabacz a vu deux messes de sa composition au chœur de Raudnitz. On a gravé à Prague douze symphonies qu'il a écrites dans sa jeunesse. Ses autres ouvrages sont : 1^o Six quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle, op. 1, Offenbach, André, 1780. 2^o Six *idem*, op. 2, Amsterdam, Hummel, 1782. 3^o Six trios pour 2 violons et basse, Offenbach, André. On connaît en manuscrit sous son nom des concertos de violon et de flûte.



D. P. L. Bindery,
DEC 19 1911

